caiete critice

Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

NR. 1 – 2 (411-412) • IANUARIE-FEBRUARIE 2022

BASARAB NICOLESCU 80

THIERRY DE MONTBRIAL:
EUROPE, SORTIES DE CRISES

SIMONA MODREANU:
DE LA LITERATURA „NEWTONIANĂ” LA LITERATURA „CUANTICĂ”. RUPTURI DE NIVEL ȘI CONTINUITATE (II)

PAUL CERNAT:
UN EXCURSIONIST MONTAN *FIN-DE-SIÈCLE* ȘI MORALA SA HEDONISTĂ

DINU CERNESCU:
MOCHEL DE GHELDERODE SAU MARELE NECUNOSCUT

PIETRELE DOAMNEI, MUNȚII RARĂU

Ion Pillat (II)

Fragmente critice de Eugen SIMION

caiete
critice

Numărul 1-2 (411-412) / 2022
ISSN: 1220-6350 / ISSN (on-line): 2285-5041

REDACȚIA:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretar de redacție

Bianca BURȚA-CERNAT

Oana SOARE

Paul CERNAT

DTP: Mihăiță STROE

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC:

Mihai CIMPOI

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Radivoje KONSTANTINOVIĆ (Serbia)

Michael METZELTIN (Austria)

Thierry DE MONTBRIAL (Franța)

Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Virgil TĂNASE

Dumitru ȚEPENEAG

Revistă editată de
Fundația Națională pentru Știință și Artă,
Grupul interdisciplinar de reflecție și **Editura Expert**,
sub egida **Academiei Române**

site: caietecritice.fnsa.ro
e-mail: office@fnsa.ro

CUPRINS

1–2 / 2022

FRAGMENTE CRITICE

3 Eugen SIMION
Ion Pillat (II)
Ion Pillat (II)

PENSER L'EUROPE

26 Thierry DE MONTBRIAL
Europe, sorties de crises
Europe, emerging from crises

COMENTARII

38 Simona MODREANU
De la literatura „newtoniană" la literatura „cuantică".
Rupturi de nivel și continuitate (II)
From "Newtonian" Literature to "Quantum" Literature.
Level Breaks And Continuity (II)

55 Florica DIMITRESCU
A fost Mihai Eminescu un pictor „in pectore"?
Was Mihai Eminescu a "in pectore" Painter?

65 Paul CERNAT
Un excursionist montan fin-de-siècle *și morala sa hedonistă*
A fin-de-siècle *Mountain Hiker and his Hedonistic Morals*

71 Dinu CERNESCU
Michel de Ghelderode sau Marele Necunoscut
Michel de Ghelderode or the Great Unknown

78 Mihăiță STROE
Transumanismul – *o religie a inteligentei artificiale?*
Transhumanism – a Religion of Artificial Intelligence?

BASARAB NICOLESCU 80

86 Simona MODREANU
Pisica lui Schrödinger și pendula lui Ionesco
Schrödinger's cat and Ionesco's pendulum

100 Eugen SIMION
Basarab Nicolescu 80
Basarab Nicolescu 80

102 George BANU
Zăpada și... Maestrul
The Snow and... the Master

EUGEN SIMION
Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură,
directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”
Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section,
Director of the “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory
e-mail: eugen.simion@fnsa.ro

Ion Pillat (II)

Abstract

A doua parte a studiului despre lirica lui Ion Pillat continuă imersiunea în reveriile provocate de voiajele culturale. În *Pe Argeș în sus* descoperim în autor un spirit elegiac, intelectualizant, însetat de viața secretă a naturii autumnale, cu numeroase evocări sentimentale. El construiește din zona sa de baștină ceea ce înțelegem prin *genius loci*, un spirit fecund sub aspect afectiv și literar al locului, încărcat atât cu valori personale, cât și bogat din punct de vedere identitar pentru etosul regiunii și oamenilor circumscriși ei. Poetul este mai degrabă un spirit contemplativ și privește natura ca un spațiu vast de referințe pentru poemul său, lucrat încet prin acumulări succesive de detalii, chiar și atunci când se mută cu observația în zone diverse, precum Grecia și zona Balcicului.

Cuvinte-cheie: *Ion Pillat, genius loci,* Pe Argeș în sus*, natură, Grecia, Balcic*

The second part of the study on Ion Pillat's lyrics continues the immersion in the reveries caused by cultural travels. In *On Argeș upwards* we discover an elegiac author, an intellectualizing spirit, thirsty for the secret life of the autumnal nature, with numerous sentimental evocations. He transforms his native area into what is called *genius loci*, an emotional and literary aspect of the place, loaded both with personal values and riches in terms of identity for the ethos of the region and the people around it. The poet is rather a contemplative spirit and regards nature as a vast space of reference for his poem, worked slowly through successive accumulations of details, even when he moves with observation in various areas, such as Greece and the Baltic region.

Keywords: *Ion Pillat, genius loci,* On Argeș upwards*, nature, Greece, Balchik*

3. *Pe Argeș în sus*. Țara imaginară a lui Pillat. Peisajul ca „o experiență sensibilă” și „o gândire a privirii”

Memorabil în acest volum ce adună, în forme mai concentrate, temele de până acum ale poetului (cum ar fi reveriile provocate de voiajele culturale) este *Seara la Miorcani*. Un poem, i-am putea zice, de trecere, un pod simbolic spre alt tărâm liric, mai dens și exponențial al operei lui Pillat. Acela din *Pe Argeș în sus* și, selectiv, din volumele ce-i urmează. Acolo unde tradiționalismul autorului capătă substanță și

plenitudine lirică. Miorcani este unul dintre spațiile de securitate (*patriile imaginare*) ajuns la el pe linie paternă. Celălalt (*Florica*), situat în sudul Valahiei, ajunge la Pillat pe filieră maternă. Le-a revendicat și, prin fuziunea lor, a construit o țară lirică imaginară ce nu poate fi confundată în literatura noastră. *Seară la Miorcani* dă un sens mai înalt peisajului specific pe care autorul volumelor citate până acum îl lucrează încet, sistematic, cu o răbdare și o minuție de orfevru. Miorcanii reprezintă frontiera de nord, figurat vorbind, a teritoriului pillatian. De aici începe *stepa* pe care poetul o evocă, sub influența lui Macedonski și în alte poeme. *Seară la Miorcani* este un pastel scris de un Alecsandri care vede cosmic și profilează cosmic lucrurile. Totul se petrece la el în amurg, după cum am constatat, moment în care obiectele cele mai simple intră într-un fel de febră a liniștii și împlinirii. „Liniștea este desăvârșită", peste sat coboară o „limpezime ideală", „scoica nopții își ascunde oceanul". Totul este solemn și măreț în acest pastel care, nu se știe de ce, pare fixat – în închipuirea versificatorului – pe malul unui imaginar ocean:

„Ieși din satul alb și vino să vedem ca de pe plajă
Cum, lățindu-și unduirea, urcă unduind pământul,
Largul ocean pacific ce-și încremeni avântul.
Suflete, privește bine și de-acuma ține strajă,
Căci coboară înserarea și ne bate 'n față vântul.

Ritmic, lanuri nesfârșite mișcând valul lor de spice,
Îl pornesc din capul zării ca să-l frângă 'n cap de sat;
Îl izbesc de-un dig de cridă, îndârjit și îndesat;
Îl resfiră printre case, ce se 'ncearcă să-l despice,
Și 'n ogrăzi îmbălărite, străbătând, l-au revărsat.

Ca un far de piatră, turnul, dârz biserica-și ridică.
Clopotul de seară-i paznic veșnic trist și veșnic treaz...
O cireadă răslețită la pășune pe islaz,
Pare-un stol de păsări albe ce se lasă fără frică
În furtuni, pe pieptul verde al înaltului talaz.
[...]
Și păreați în miezul serii, ce conturul vă 'nnecase,
Voi, înalte ierbi cosite, voi, sulfine mici, și voi,
Flori de câmp neadunate și culcate în trifoi:
Alge verzi și anemone palide și lungi sargase,
Înșirate pe nisipuri de-al refluxului șivoi."
[...]
„Suflete, te pregătește, vântul serii bate încă...
Ce corăbii ne vor duce, vis și trup, la Dumnezeu?
Clopotul de seară sună de plecare și mereu
Faruri noi se-aprind în stele pe un țărm de crez și stâncă,
Pe un țărm la care poate n'o s'ajungi nici tu, nici eu."

Un peisaj transfigurat, o natură receptată ca o simfonie, în fine, o pictură a unui spațiu privilegiat în care autorul – impregnat, cu tot clasicismul lui, de fantasmele romantismului și ale simbolismului – cheamă forțele mari ale universului și misterele înserării, moment sacru (momentul *corespondențelor* pillatiene), în fine, o idealizare, în genul priveliștilor lui Coșbuc, în care autorul eliberează fantezia lui și ajunge chiar până la Dumnezeu? Sigur este că pastelul capătă o aură mitică, pregătind spiritul nostru să asculte, cucernic și curios, simfonia ce se anunță.

*

În *Pe Argeș în sus*, Pillat se retrage, cum zice în poemul liminar (*Ctitorii*), în „pridvorul străbun", așa cum Alecsandri se retrage în alt anotimp (iarna) în cabinetul de lucru, cu ceaiul aromat dinainte, lângă soba în care focul arde vesel... Pridvorul pillatian, așezat acolo unde în Argeș se întâlnește Râul Doamnei, este un loc bun de veghe. De aici se văd dealurile toamnei, viile de aur, livezile de pruni, colinele și, din nou, dealurile pe care a copilărit poetul. *Dealul* este ceea ce pentru romantici este *valea*, spațiul imaginar reprezentativ, punctul central al geografiei sale poetice:

„Las altora tot globul terestru ca o minge,
Eu am rămas în paza pridvorului străbun,
Ca să culeg cu ochii livezile de prun
Când alb Negoiul, toamna, de ceruri se
atinge.
[...]
Să stau, pe când afară se stinge orice șoaptă,
Privind cenușa caldă din vatra mea, de-acum –
Și să aud deodată ou 'nfiorare cum
Trosnește amintirea ca o castană coaptă."

Colinele, dealul, podgoriile, nucul bătrân, amurgurile incendiate de un soare îmblânzit, mormântul bunicului și camera bunicii, larma culesului de struguri – elemente ce se repetă în aceste pasteluri – poartă un nume, și anume *Florica*, „moșia" miraculoasă pe care o reconstituie acum poetul cu imaginația sa de om trecut în altă vârstă. *Florica* este ceea ce pentru Francis Jammes – poetul pornit din Orthez – este casa din Hautes-Pyrénées și împrejurimile pe care, cu un panteism însuflețit de o senzualitate calmă, melancolizantă și cu o bunătate

Biblioteca de la conacul Florica,
unde a copilărit Ion Pillat

creștină, le descrie în *Triomphe de la vie*... Poetul român nu este un spirit religios, cel puțin nu în poemele din *Pe Argeș în sus*, și nici panteismul său nu este exuberant. Este un spirit elegiac, intelectualizant, însetat de viața secretă a naturii autumnale. O natură intimă (*dinăuntru*), spre deosebire de natura (din *afară*) pe care o cultivă Alecsandri în *Pasteluri*. O deosebire stă și în faptul că Pillat nu descrie propriu-zis natura, ci o evocă, legând de ea trecutul și o sentimentalitate calmă. S-a vorbit de frenezia poetului în aceste peisaje ce se repetă, de bucuria în fața creației naturii. Bucuria există, negreșit, dar ea nu capătă forme exaltate. Autorul este mai degrabă un spirit contemplativ și privește natura ca un spațiu vast de referințe pentru poemul său, lucrat încet prin acumulări succesive de detalii. Iată, de exemplu, *vârful dealului* (punct important în spațiul de securitate al poetului):

„Cu casele: mioare și turlele: păstori,
Ce-au coborît pe verdea câmpie argeșană,
Cu drumul ce 'nsoțește înceată caravană
De sălcii plângătoare și plopi pribegitori;

Ținutul unde seara din lunci și din zăvoaie,
Ca și argintul sprinten, viu apele sclipesc,
Și unde clarul cântec de clopot creștinesc
Apropie colina de-a cerului văpaie."

un „capăt liniștitor de drum", acolo unde, în amurg, călătorul își *dezleagă privirea* și *visează nemărginirea*, cum zice el în final. Privirea înregistrează podgoria în momentul ei feeric (culesul strugurilor), castanul, dar și nodul de năpârci, șerpii groși cât brațul, cireșul de ramurile căruia atârnă cercei roșii, pădurea de fagi din Valea Mare (lunca lui Alecsandri în variantă argeșeană...) etc. Toate aceste acuarele sunt lucrate cu o artă ce poate fi comparată, prin finețea și minuția ei, cu arta iei românești. În țesătură intră totdeauna și un element al trecutului, o nostalgie, în primul rând, față de lucrurile ce pier. Fiecare lucru amintește de ceva ce a fost și nu mai trăiește decât vag în memoria copilului de altădată. El deschide, acum, cămara de fructe din trecut și în imaginația lui se aprind, deodată, "fantasmagorice caise și gutui", merge, apoi, în casa bunicului și observă că, prin „abureala vremii", nimic nu s-a schimbat în alcătuirea ei:

„Nu s'a clintit nimica și recunosc iatacul
Bunicului pe care, viu, nu l-am cunoscut.
Rămase patu-i simplu și azi nedesfăcut,
Și ceasul lui pe masă și-a mai păstrat tic-tacul.

Văd rochia bunicii cu șal și malakov,
Văd uniforma veche de «ofițir» la modă
Pe când era el Junker – de mult – sub Ghica Vodă
Când mai mergeau boierii în butcă la Brașov.

Și lângă bățu-i rustic, tăiat în lemn de vie,
Văd putina lui unde lua băi de foi de nuc.
A scârțâit o ușă... un pas... și-aștept năuc
Să intre-aci bunicul dus numai până 'n vie.

Un ronțăit de șoarec sau ceasul mă trezi?
Ecou își fac, în taină, ca rimele poemii...
Și ceasul vechi tot bate, tic-tic, la poarta vremii,
Și șoricelul roade trecutul zi cu zi."

Pe scrin au rămas ochelarii bunicii și o gazetă îngălbenită, iar pe pereți fotografiile au întinerit. Memorabil în această pictură fină, recunosc toți comentatorii lui Pillat, este poemul *Aici sosi pe vremuri*, în care timpul se amestecă și sentimentele se repetă de la o generație la alta. Poemul are și un fond epic completat de lecturi vechi din poezie, în raport cu sensibilitatea lirică a vremii. Bunicul, tânăr îndrăgostit din epoca

romantică, citește *Le Lac* și, pentru a cuceri pe tânăra Caliopi, îi recită *Zburătorul* lui Eliad. Nepotul trece prin aceeași ceremonie, șoptindu-i logodnicii sale *Balada lunii* de Horia Furtună și poeme din „bunul" Francis Jammes. Reveria – superbă prin simbolurile pe care le cuprinde – se încheie prin sunetele clopotului din turnul vechi din sat. Același, probabil, care exista și pe vremea când se petrece această poveste sentimentală evocată, acum, în termenii unei elegii luminoase. „De nuntă sau de moarte?", întreabă poetul, atent totdeauna să-și încheie poemele într-o notă morală prin care răzbate, de regulă, o vagă anxietate față de timpul prin care lucrează destinul:

„La casa amintirii cu-obloane și pridvor,
Păienjeni zăbreliră și poartă și zăvor.

Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară 'n codru și poteri și haiduc.

În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii.
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise dela scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină
Sări, subțire,-o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,
Bunicul meu de sigur i-a recitat «Le Lac».

Iar când deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse «Sburătorul» de-un tânăr Eliad.

Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea...
Și totul ce romantic ca 'n basme se urzea.

Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat."

La Revista „Flacăra", 1916;
Luca I. Caragiale, Ion Pillat, Petre Georgescu Rachtivanu, Scarlat Froda

În seria acestor evocări sentimentale în care se vede toată arta poetului, cu tonurile ei calde și muzicale, intră și *Bătrânii*, un fel de cronică a penaților săi lirici, începând cu Virgiliu până la boierul Constantin Dinu Golescu, Anton Pann, Eliad, Cârlova, Mureșanu, Bolintineanu și, bineînțeles, Alecsandri... Este o variantă pozitivă, vizionară, nu a *Epigonilor*, ci a modelelor (*bătrânii* care-i inspiră și întemeiază arta rapsodului de acum). Pe autorul *Pastelurilor* îl numește „mag" și mărturisește că „zăvoiul din Florica e lunca din Mircești", comparație pe care am semnalat-o și noi. Un fragment din acest encomion este dedicat lui Grigorescu, care apare în acest tablou de familie și-i dă sfaturi poetului peisagist să părăsească atelierul și să meargă în natură pentru a face pictură *plain-air*:

„Închide casa, trage obloanele și vină,
Ne-așteaptă drumuri albe și-o țară de lumină.
Te suie, 'n carul rustic cu pașnicii lui boi,
Te culcă în sulfină, în fân și în trifoi,
Căci pentru tine câmpul ți l-am cules drept pernă
Și drept umbrar albastru, ți-am împânzit eternă
O boltă pe sub care de-acum ne-om adânci."

Coloana vertebrală a acestui excepțional volum de poezie o constituie suita de peisaje care, citite împreună, lasă un puternic sentiment de artă superioară care valorifică natura ca subiect estetic, nu ca obiect de pură descripție. Este ceea ce au făcut pictorii romantici și au dus mai departe impresioniștii. Natura nu este numai un cadru pentru figurația din tablou, este ea însăși o temă centrală de creație pentru artistul care și-o asumă

Ceea ce peisagistul de la Florica și face, dând propria variantă a desenelor de pe pânzele maestrului: carul cu boi, ciobanul care proptit în bâtă privește țara de-a lungul și de-a latul, în timp ce *glasul pământului* îi poruncește:

„În zori de zi te 'nalță la cer cu ciocârlia,
Cu soarele ce-apune să 'mbrățișezi câmpia,
Te-așterne pe podgorii ca umbra unui nuc,
Deschide 'n codru verde cărare de haiduc,
Pe plai să pești alături de stele printre oi,
Să-adormi cu gârla leneș sub plute în zăvoi,
Să fii un măr de aur în mărul plin de mere,
În clopot să fii cântec și în amurg tăcere,
Să crești în grâu cu grâul și 'n inimi cu iubirea –
Ca vorba ta să chieme în noi nemărginirea,
Ca sufletul, lăsându-și tiparul în lut greu,
Să-și regăsească țara și'n ea pe Dumnezeu."

Coloana vertebrală a acestui excepțional volum de poezie o constituie suita de peisaje care, citite împreună, lasă un puternic sentiment de artă superioară care valorifică natura ca subiect estetic, nu ca obiect de pură descripție. Este ceea ce au făcut pictorii romantici și au dus mai departe impresioniștii. Natura nu este numai un cadru pentru figurația din tablou, este ea însăși o temă centrală de creație pentru artistul care și-o asumă. Sau – cum spune Jean-Pierre Richard – peisajul este „o experiență sensibilă", „le dehors" (în cazul de față *natura*) povestește "le dedans". Cu alte cuvinte, *peisajul* este în artă, nu fotografia unui colț al naturii, ci expresia unui *eu creator*, *o viziune personală* sau – cum zice tot Richard – „autorul însuși

așa cum el ni se oferă nouă ca subiect și ca obiect al scriiturii sale". Mai trebuie observat că peisagiștii sunt și ei de mai multe feluri. Unii fac simple copii după natură și își aleg, de regulă, părțile frumoase ale ei. Aceștia intră într-o categorie largă – aceea a *descriptiviștilor*, autori nu lipsiți de talent, buni „fotografi ai naturii", „realiști topografi", cum îi numește cineva, referindu-se la un fenomen primar în artă, și anume „realismul topografic". În literatură, fenomenul „realismului topografic" se manifestă atât în proză, cât și în poezie, cu rost, dar mai cu seamă fără rost, urmând mișcările personajelor (în proză), iar în poezie ca o „oglindă a privirii" (ca să împrumutăm o formulă din arta plastică a lui Poussin). *Peisajul*, în acest înțeles, este *o bucurie a ochiului* sau, după părerea lui Jean-Jacques Rousseau, „un spectacol de frumusețe, înțelepciune și eternitate", favorabil meditației. Cu aceste elemente *peisajul* (în literatură, ca și în pictură) a devenit altceva. Ceva ce depășește frumusețea naturii selectate (*o frumusețe* – îi putem zice – *a suprafețelor*), depășește exactitatea fotografiei realului și devine o creație subiectivă, o „gândire a privirii" (cum i s-a mai spus), în fine, *o experiență sensibilă*, ca să reluăm formula fericită a lui Jean-Pierre Richard. Ea poate înainta în ierarhia artei pe măsură ce reușește să descopere „invizibilul în vizibil" (Merleau-Ponty)...

Venit după romantici (aceia care au adus peisajul la putere) și contemporan cu impresioniștii – care au studiat lumina și au transpus pe pânză nuanțele ei infinite și cu umbrele ei abia percepute – întrebarea ce se pune este în ce clasă de peisagiști intră Ion Pillat al nostru, spirit cultivat, iubitor de clasicități? Ceea ce este sigur este că peisajele lui nu sunt simple reproduceri după natură. Nu sunt nici cu totul imaginare, creații fanteziste, pur estetizante. Ele pleacă de la un *geniu al locului* (spațiul colinelor blânde ale Argeșului, acolo unde rodesc podgoriile), de un *loc personal*, cu o anumită istorie în spate. Este istoria copilăriei sale și, înaintea ei, este istoria *bătrânilor* care l-au precedat. Este, apoi, în poemul său rural *o „cosa visuale", o oglindă fidelă a privirii, un spectacol de frumusețe și înțelepciune* – spațiu predilect pentru reflecție? Răspunsul cinstit este *și da, și nu*. Are din toate câte ceva, dar, când privim mai atent, observăm că Pillat nu părăsește în totalitate formele tradiționale ale peisajului, nu-l părăsește de tot, mai direct spus, pe Alecsandri și nu-l urmează, în același timp, integral pe Macedonski, unul dintre maeștrii săi. Nu-i nici, mai trebuie spus, un simbolist în adevăratul sens al doctrinei, deși are o sensibilitate neosimbolistă ținută sub control, mai totdeauna, de cultura lui clasică și de spiritul său melancolic clasicizant, de iubirea lui față de elemente. Acestea, toate, armonizate și meditate fără teamă, explică de ce în priveliștea pillatiană cu greu își găsesc loc brutalitățile realului, urâtul, agresivul, grotescul din natură. Nu cultivă nicio natură ostentativ frumoasă, ci o natură bine alcătuită, o *moșie* „aurită de-amurg și de-amintire" – cum scrie – „întâia mea credință și ultimul meu scut", pe care o evocă în tonuri de psaltire. Anotimpul lui favorit, am precizat, este toamna, când culorile încep să păleasc și gândirea privirii dă semne de vagă anxietate. Este anotimpul de trecere pe care Blaga l-a numit, dând timpului un sens erotic, o „vară de noiembrie". Pillat o înfățișează în numeroasele și splendidele lui *toamne* ca un spectacol al culorilor, o forfotă a naturii cuprinse de o ciudată neliniște:

„Tot mai miroase viea a tămâios și coarnă,
Mustos a piersici coapte și crud a foi de nuc...
Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc;
Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă
'n-toarnă?

Nu e amurgul încă, dar ziua e pe rod
Și soarele de aur dă 'n pârg ca o gutuie.
Acum – omidă neagră – spre poama lui se suie
Târîș, un tren de marfă pe-al Argeșului pod.

Cu galben și cu roșu își coase codrul iia.
Prin foi lumina sboară ca viespi de chihlibar.
O ghionoae toacă într'un agud, și rar
Ca un ecou al toamnei răspunde tocălia...

S'a dus. Și iarăși sună... și tace.
Dar aud – Ecou ce adormise și-a tresărit deodată –
În inimă cum prinde o toacă 'ncet să bată
Lovind în amintire ca pasărea 'n agud."

Poetul percepe fără mari anxietăți declinul naturii (*Septembrie*), cu mare satisfacție în fața opulenței roadelor și a exploziei de culori. Este momentul fast al culesului și, pe această temă, el compune o acuarelă în care grația desenului se întâlnește cu poezia dată de imaginea fecundității naturii:

„Din bulgării vin care cu vinete și verze.
Se-afundă 'n zări, departe, un unghi obtuz de berze.

Am întâlnit o fată cu tufănele 'n brațe.
Un vânător la iazuri a tras cu pușca 'n rațe.

Aud prin porumbiște chelălăind ogarul.
Lovește rar și ritmic butoiul gol, dogarul.

Azi n'a lăsat poștașul ziarele din târg;
Dar mere poleite ca 'n basme dau în pârg.

Pe semne 'n coșul nopții vrea soarele să cadă;
Au început de-o vreme și zilele să scadă.

La lampă, și când ziua cu totul s'o umbri,
Voi reciti «Pasteluri» de V. Alecsandri."

În alt poem, autorul leagă direct destinul său existențial de momentul crepuscular al toamnei și dialoghează cu ea, ca un prieten vechi, evocând trecutul și ascultând sunetele unei vecernii a lucrurilor:

„Toamnă, iată-ne 'mpreună, gospodină ce porți cheea
Ruginită ca o frunză, a trecutului meu mort.
Toamnă, iată-ne alături, noi cu visul, pe aleea
Nucilor ce ancorează pentru iarnă 'n al tău port.

Precum seara, pe câmpie când fâșii se prinde ceața,
Tot auzi sunând vecernii și nu știi de unde vin,
Sub frunzarele rărite amintirea chiamă viața,
Dar trecutul îi răspunde ca un clopot în declin.

Zile albe, zile negre... ce străine, ce departe,
Buclele în care dorul meu de cer l-am îngropat...
Toamnă, lasă-mă să mângâi părul tău de frunze moarte,
Părul tău de aur roșu și de soare întrupat."

Acest ton de farmec și de tristețe este specific lui Pillat și el subiectivizează (umanizează) mai totdeauna peisajele sale. Este elementul de continuitate în aceste stampe care celebrează *nucul, castanul, cireșul, via-de-vie* (simbolurile vegetalului), laolaltă cu *ulmii* lui Virgilius și cu *teii* eminescieni, scoși din lecturi. Originalitatea și frumusețea acestor poeme rustice vin, să mai spunem o dată, din faptul că ele sunt trecute prin artă și asociate, cu discreție, de sentimentul trecerii lente, inevitabile, a omului, în timp ce natura ce-l poartă și pe care el o contemplă cu bucuriile spiritului său pare a fi un factor al eternității. Există, vreau să spun, în pastelurile lui Pillat *o stare de suflet*, cum îi zice Chateaubriand, care percepe cu finețe și exprimă *sufletul naturii*, umanizându-l.

4. Natura ca reprezentare culturală. „Genius loci". Elemente religioase în decor românesc

Mai este ceva cu poezia naturii, așa cum o face Pillat (nu-i, desigur, unicul): *natura* lui are o valoare reprezentativă. Sugerează, cum am zis de mai multe ori până acum, o țară imaginară, un loc specific (*genius loci*), în fine, o *reprezentare culturală*, cum îi spun geocriticii interesați de subiect. Asta vrea să spună că natura nu este numai „mama universală" pe care artistul trebuie s-o ia totdeauna ca ghid („O, mère universelle! Inteligente Nature!"), cum scrie Victor Hugo, este totodată *o sursă care, prin peisaj* – dovedește o cercetătoare actuală a subiectului – *reconciliază arta cu elementul național*, cu alte cuvinte, *peisajul* „introduce naționalul în artele frumoase". Când este vorba de peisajul literar, raporturile se lămuresc și mai mult, căci poezia este o creație de limbă și limba este un factor esențial în identitatea unei culturi și, deci, a unei națiuni... Poemele rustice ale lui Pillat vin să dovedească această relație. Când le citim, ele ne spun deja ceva, ne par familiare, exponențiale. Țara lui imaginară se identifică prin multe detalii cu o geografie reală și cu un mod specific de a privi și judeca natura. Autorul a intuit această relație și a căutat să autohtonizeze peisajele lui, îmbrăcându-le în straie țărănești. Este momentul, observă Călinescu, când autorul volumului *Pe Argeș în sus* devine tradiționalist. Ceea ce observă criticul este numai în parte adevărat. Pillat este și până acum tradiționalist, chiar și în faza lui parnasiană, dar, este adevărat, introduce în chip mai sistematic în *Satul meu* și în cărțile ce urmează (*Biserica de altădată*, *Limpezimi*) elemente specifice spațiului românesc.

Geografia lui lirică începe să se populeze de aici înainte cu personaje rurale, ca Moș Gheorghe Jitarul, Popa Breazu și Părintele Niculai, Iliuț, orbul satului și alții. Poetul vrea să întocmească o hartă a satului care și-a pierdut animația de altădată. Moș Gheorghe Jitarul îl primește cu căciula în mână, semn al pauperității sale, cei patru cai ai săi nu mai sunt, „lumea și-a părăsit hotarul", satu-i fără câini și boierii s-au dus. Vlad Nicoară este plugar, nu are decât o sfoară de pământ și o sapă de lemn. „Dă-mi, Doamne [...] un plug, doi boi și brațul care ară" – se roagă el. Vasile Băltoc, gospodar din Miorcani, are prunci și nevoi mari și, ca sprijin în viața dură, doar un bou („bou bun") în grajd. Anisia a întâlnit pe boierul tânăr la iaz și ce-a urmat poemul nu mai spune, dar se înțelege: boierul tânăr a plecat în lume, iar Anisia, părăsită, așteaptă să fie mamă, dând cu inima pustie în bobi (*Anisia*). Ilinca lui Ion, o frumusețe de altădată, este acum o muiere bătrână, fața sa este devastată, bărbatul ei umblă beat, vițica este bolnavă și de Paști și-a îngropat pe cel mai mic copil (*Ilinca lui Ion*). Baba Vișa este „manca" morților din sat, le curăță trupul și-l primenește pentru marea întâlnire cu Domnul. E

nelipsită la priveghi, le face coliva și-i veghează prima noapte din somnul etern. „Vezi – zice ea – să n-o spui, ei tot mă strigă-n șoapte / Cu sila îi adorm ca pe sugaci" (*Baba Vișa*).

Poezia începe să facă, aici, o cronică a prăbușirii satului în stilul lui Goga, dar fără mesianismul acestuia. Satul mioritic este acum pustiu, ce-a fost frumos s-a dus, țăranul și-a pierdut orice aură mistică. Doar Ilie Baciu, oierul, îmbrăcat în sarica lățoasă, proptit în bâtă, stă de veacuri de veghe – înconjurat de oile sale, în aceste locuri pe care literatura veche le-a sacralizat –, visând că în cer există un alt oier care mulge stelele și produce Calea Laptelui (*Ilie Baciu*). Lângă oier, ca semn al veșniciei care stăpânește peste dezastrele istoriei, se află – în mica mitologie a lui Pillat – și Părintele Niculai din versurile elegiace cu același nume. „Slab și gârbov", cu fața de mucenic, el citește cu greu bucoavnele din psaltire și așteaptă mântuirea. Prin aceste simboluri, Pillat reabilitează mitul satului etern pe care, cu mai multă filosofie și cu metafore memorabile, l-a cântat și Blaga.

Satul nu-i, în mod indubitabil, o piesă lirică de vârf în opera poetului, este doar o ilustrare, printr-o aglomerare de chipuri și fapte concrete, a peisajului *din volumele anterioare. O acumulare în stil, într-adevăr, tradiționalist minor, este creația unui versificator experimentat, lipsit de profetismul lui Goga – poet cu care se întâlnește în această monografiere a satului – și inferior idilismului decorativ al lui Coșbuc*

După aceste figuri ale declinului satului tradițional, poetul face în același stil lipsit de anvergură lirică, topografia care și-a pierdut nimbul eternității: biserica, clopotul, cimitirul, crâșma, copacii, iazul, morile de vânt, stâlpii de telegraf, curtea boierească, ulița satului aflate, toate, în stare de degradare. O privelițe dezolantă ce se încheie cu o reflecție amară din parte celui care o contemplă: „Căci, vezi, ce-a fost odată, nu se-ntoarce / Și obrazul nou al satului nu-l știu". Vin la rând, apoi, în această rememorare elegiacă a lucrurilor ce dispar lent (temă prioritară și în proza nuveliștilor de la începutul secolului!), viețuitoarele ce supraviețuiesc prin acest spațiu pustiit de timp: gâștele, iepurele, brotacul. Poetul, cuprins de nostalgii grele, le înfățișează și pe ele, voind să dea o imagine completă a locului. Din păcate, versurile rămân uscate și inexpresive. Mai reușite, estetic vorbind, sunt micile poeme elegiace despre rotirea anotimpurilor, cu alaiul lor de culori și versurile ce încearcă să prindă sunetele tăcerii, ca de pildă:

„Cobor pe câmp odată cu 'nnoptarea,
Sunt pretutindeni și nu-s nicăeri,
Mă prinde pitulată nemișcarea;
Dar pier, cu glasul tare de mă ceri.

Mă sfâșie cucoșii, câini mă latră,
La iaz mă joc cu luna plină 'n stuf,
În jurul lămpii ațipesc pe vatră,
Și satul doarme 'n mine ca 'ntr'un puf."

sau, din cele patru sezoane impresioniste, această pictură concentrată a *toamnei*. Să observăm că, atunci când apare tema toamnei (anotimpul melancoliei gânditoare), talentul lui Pillat devine mai febril și mai inspirat:

„M-au presimțit în zare plopii – iată
Ca morții galbeni au rămas și goi...

Și apa cerului e mai curată
În tremur lung sub bărcile de foi.

Iar tu, pășind pe frunzele uscate,
Simțind că vin hoțește peste tot,
Te-oprești și scapi din mâini înfrigurate
O inimă de aur, ca un rod."

Morala acestei călătorii în locurile în care supraviețuiesc amintirile, roase și pustiite de timp, este sugerată în versurile confesive ce urmează:

„Nu sunt al lui, dar satul e în mine;
Trăiește 'n sufletu-mi cu toți ai săi.
Simt cum mustesc în sângele din vine:
Copaci și case, oameni buni și răi.

Amestec fără seamăn: cer și glie,
Iubiri, dureri și chiot și blestem –
Tot universul strâns într'o moșie...
O, Doamne, fă să-l deapăn ca pe-un ghem."

Satul nu-i, în mod indubitabil, o piesă lirică de vârf în opera poetului, este doar o ilustrare, printr-o aglomerare de chipuri și fapte concrete, a *peisajului* din volumele anterioare. O acumulare în stil, într-adevăr, tradiționalist minor, este creația unui versificator experimentat, lipsit de profetismul lui Goga – poet cu care se întâlnește în această monografiere a satului – și inferior idilismului decorativ al lui Coșbuc. Mai reușite estetic sunt poemele din *Biserica de altădată*, cu versuri scrise între 1923 și 1929. Pillat se apropie aici de spiritul „Gândirii" și încearcă să înfățișeze topografia noastră religioasă fără ca el să fie un spirit mistic. Este doar – și nu e deloc puțin – un spirit sensibil față de semnele și manifestările sacrului în lumea românească. Citește, desigur, Evangheliile și autohtonizează scenele și personajele de acolo. Vizitează împreună cu prietenii un schit și, pe căi de munte, are sentimentul că întruchipează alaiul simbolic al magilor (*Drumul magilor*). Desenul este fixat într-un cadru natural bogat, cu poieni dominate de clăi de fân, amurguri și îngeri albi în loc de miei. Alaiul este condus, de sus, de un Luceafăr ce-i poartă spre stâna de oi, acolo unde baciul i-a invitat spre a sărbători un fapt miraculos: „Maria lui născuse un fecior" (*Drumul magilor*). Mânăstirea este „logodna cerului cu țara" și aici este o liniște atât de compactă și o pace a lucrurilor atât de grea, încât „Dumnezeu plutea ca un parfum / de fân cosit, când claia se desface"... (*Mânăstirea*). Se aude deodată toaca și „un înger ca un nor îndepărtat / proptit de munți" se roagă în strana mânăstirii. Este clipa în care se aude „tăcerea cerului" (*Toaca*). Toate aceste semne ale sacrului coborât pe pământ sunt închipuirile poetului care vizitează o biserică de altădată năpădită de ierburi, cu acoperișul lăsat pe-o parte. Preotul care-a slujit aici Sfintele Taine ale creației divine a murit de mult, iar evangheliștii pictați pe zidurile mucegăite predică în pustiu... Nașterea lui Iisus Hristos este prezentată în decor românesc, acolo unde biblicul Ioachim privește din pridvor Râul Doamnei și se roagă, *deznădăjduit*, lui Dumnezeu să-i dea un copil. Rugăciunea, ca și în Noul Testament, este ascultată și Ana cucernicului Ioachim îi naște un prunc.

Siluetă, Paris, 1912, semnat OK

Sacrul se petrece în decor rustic românesc. Fecioara Maria (reprezentată, simbolic, de Ana) poartă ca o țărancă din Argeș furca în brâu și se plânge de infecunditatea ei. Dumnezeu îi ascultă glasul:

„Cu furca ‘n brâu mergi, Ano, în livadă
Să-ți pască pomișorii albi din mâni
Ca miei priori născuți în primăvară,
Plângând că nu ești mamă, să-i mângâi.

Sub un mălin în floare, te așează –
Un cuib de granguri cântă pe un ram.
Te roagă, Ano, Domnului, căci iată
De-o floare pomu ‘n rai s’a scuturat.

Prin nori de-argint petala se pogoară;
Cu umbra ‘n cruce cade un lăstun –
Și casa ta, Ioachime, e albă
De binecuvântarea unui prunc.”

Sunt și alte semne că Dumnezeu a devenit un bun român și că personajele din Evanghelie au înfățișări și obiceiuri autohtone. Maria află Buna Vestire într-un moment când țese, ca orice țărancă româncă, borangicul în războiul tradițional, iar Iosif teslarul trage liniștit la rindea. Teroarea de la Betleem se desfășoară pe pământ valah și este provocată de turci. Fuga țăranilor valahi în Ardeal reproduce fuga în Egipt. Maica Domnului poartă ie românească și primește vizita Heruvimului în timp ce trebăluiește în casă, gândindu-se la „Fiul din ceruri și la câinele din prag” (*Adormirea*). Raiul este o casă din Muscel, iar Maica Domnului stă în pridvor și lucrează un năvod *cu care o să mântuie norodul*, în timp ce în casa ei Dumnezeu, Duhul Sfânt și Fiul (Hristos) stau la masă și discută „despre muncile de pe pământ”, adică de rodul viei și de rodul bogat al livezilor de pruni (mândria, se știe, a Argeșului). Acum începe Judecata de Apoi și, iute de picior, Scaraoțchi înghesuie de-a valma gloata localnicilor în rai. Ce urmează în poem este o mică scenă de apocalipsă. Înduioșată de plânsul celor chinuiți, Maica Domnului aruncă năvodul și salvează norodul cel bun. Robul său de la Miorcani se roagă: „Mario, mreaja ți-o aștept de ani” (*Mreaja*).

Cu aceste forme de adaptare a simbolurilor sacre la duhul românesc pe care îl reclama, cu o sută de ani în urmă, Kogălniceanu, ne aflăm în plin tradiționalism fixat pe ortodoxismul cultivat de „Gândirea”. Pillat nu se identifică, totuși, în totalitate cu poetica gândirismului și face în 1943 (în eseul *Tradiție și inovație*) o diferență între *tradiția vie* și *tradiția moartă* („tipícul”), cu ideea că spiritul modern se armonizează și se completează armonios cu cea dintâi... În alți termeni, el respinge, în cultură, „modernismul” imitator („excrescență infantilă”), dar nu *spiritul modern*, care asimilează *tradiția*

vie, tradiția adevărată... Pusă în termeni mai expliciți, teoria poate explica de ce marii poeți români ai veacului (Arghezi și Blaga, înaintea tuturor) cultivă, spiritual, în formule artistice superioare, arhetipurile lumii rurale complet detașate de clișeele tradiționalismului sămănătorist și chiar de tradiționalismul canonic (ortodox) preconizat de teoreticienii „Gândirii". Modernitatea românească, în formele ei exponențiale, este, în fapt, opera acestor poeți care evită excesele modernismului convențional și, totodată, clișeele tradiționalismului doctrinar. Ei au împăcat tradiția spirituală cu spiritul activ, înnoitor al modernității, punând astfel capăt unei discuții inutile. Pillat nu-i, repet, prea departe de această înțelegere a lucrurilor. *Peisajele* din *Pe Argeș în sus* nu sunt copii după natură, sunt fragmente profund lirice dintr-o frescă întinsă și coerentă, alcătuită de un intelectual cu lecturi bogate din Rilke, din simboliști și din „școala romană" de la Paris, dar și din expresioniștii germani. El nu se arată fanatizat de o idee (o ideologie) și, atunci când încearcă să naționalizeze faptele biblice și pe sfinți (în *Satul meu* și *Biserica de altădată*), nu depășește o anumită măsură, rămânând în câmp strict decorativ. Estetic, aceste poeme nu reprezintă însă opera lui fundamentală.

În *Limpezimi* (1928), Pillat se întoarce la filonul esențial naturistic al poeziei sale, acela ce i-a asigurat originalitatea și calitatea lirică superioară. Stă din nou de vorbă cu ceea ce pictorii din secolul romantic numeau *natura naturală* (vegetația deltei, loc din afara spațiului liric predilect), scrie *Calendarul viei* cu cele 12 luni ale anului cosmic, evocă *Moara uitată* și *Hanul cu rândunici*, piersicul și sălciile jeluitoare – simboluri, toate, ale trecutului care supraviețuiește în memorie. Compune, în fapt, un număr de douăsprezece elegii, între care se află și două dedicate toamnei la Florica și Miorcani, cele două capete ale patriei sale imaginare. Nu sunt elemente lirice noi față de poemele din aceeași clasă. *Amurg în deltă*, *Sălcii* și alte poeme scot în evidență un spațiu exotic, cu stuful „sfâșietor de trist", cai tătărăști sălbăticiți pe grind, cu „umbrele ostroavelor de plaur" și „valuri vinete ca pruna". Un pastel reușit, ca o pictură de Ciucurencu:

„Cât vezi cu ochiul, verde, păpurișul
Se 'ndoaie 'n vântul serii, foșnitor.
Din când în când și-arată luminișul
Un ochi de apă moartă. Un cocor

Cu aripa deschisă se ridică
Din stuf, sfâșietor de trist scâncind,
Sau cai tătari, dând roată fără frică,
Sălbăticiți, nechează pe un grind.

Amurgu 'mbracă Delta toată 'n aur
Cu turla unui sat lipovenesc,
Dar umbrele ostroavelor de plaur
Albastrul cenușiu îl împânzesc.

Vaporul taie noaptea șoptitoare
Și valul ce se întunecă 'ntr'una,
Când cele cinci coline cresc în zare,
De aur vânăt cum e pruna."

În *Calendarul viei* citește starea naturii, în maniera unui pictor impresionist care urmărește transformarea luminii proiectate pe o catedrală. Pillat urmărește, aici, metamorfoza priveliștilor câmpenești în funcție de rotirea anotimpurilor. În luna lui *Prier*, norii umblă *zănatici* pe un cer agitat, iar furtuna trage din nou „cu pușca prin zăvoaie", în timp ce un grup de fete sapă, cântând, în vie. În acest cadru edenic, poetul uită de capitală și confrații care, la Capșa, își dispută genialitatea. În *Vinicer*, în miezul toamnei, se aud chiotele culegătorilor și, inspirat, poetul face, în secvența dedicată lui

Brumărel, cronica viei, ridicând mai întâi un bob de chihlimbar spre soare, ca într-o ceremonie păgână:

„Fantastic o pătrunde: un lampion aprins;
Îi sug lumina dulce și focu-i m'a cuprins.

Beau soare – Dar un piersic cu brațul gol m'agață
Și îmi lipește sânul, pietros și mic, pe față.

Eu îl sărut cu dinții și poama lui cu sânge
Stropește pătimașa iubire ce o frânge.

O, toamnă, vrăjitoare mai tare decât moartea
La tine intru 'n slujbă cât mă va ține soarta."

La aceste acuarele, desenate într-un stil mai liber și mai rapid, se adaugă altele, cum este *Toamna la Miorcani*, scoase din materia germinativă din *Pe Argeș în sus*, matricea peisagisticii pillatiene. Dăm aici peste o variantă a unui peisaj vizitat la altă oră a ceasului cosmic:

„Peste dealuri, peste ape, pretutindenea se lasă
O lumină învelită în marame de mătasă.
Vin iar carele 'ncărcate și cu spice și cu vis...
Și pe ceruri liniștite și în suflet și-au deschis
Unghiul dorului de ducă stolurile de cucoare.
Mori de vânt nostalgic nalță aripile călătoare
Și le lasă în durere să zdrobească grâul nou.
Pașii tinereții mele mă urmează în ecou,
Umbra mea de altădată umblă 'n miezul umbrei mele."

Nouă și profund lirică este meditația tristă a omului care notează ceea ce își amintește și ceea ce, cu ochiul, observă acum la altă vârstă. Este o temă ce se repetă, s-a putut reține, în poezia naturistă a lui Pillat. Ea exprimă vocea din subtext, scepticismul cumpătat și blând al autorului, adaptat unei filosofii de viață în care fervoarea contemplației naturii este echilibrată de ideea timpului care mușcă lent și sigur din tot ceea ce este viu. Într-o frumoasă *Artă poetică* din *Limpezimi*, Pillat concentrează această filosofie care-i însoțește scriitura muzicală:

„Mi-am urzit din sunet și coloare,
Din cuvinte dure, zi de zi,
Turnul versului înalt în care
Îmi adorm durerea de-a trăi.

Zi de zi și lună după lună,
Izvoresc din mine ca din mări
Insule de gânduri, ce adună
Cânturi fremătând peste uitări.

Ani de ani și clipă după clipă,
Vierme de mătase m'am făcut,
Fluturul simțindu-l, ce 'n aripă
O să-mi schimbe brațele de lut...

Dar cum stau cu lampa lângă mine
Și cum scriu: un singur țipăt greu
Din odaia-ți de bolnavă vine –
Și ce mic, ce gol e visul meu!"

5. Lirismul livresc. Clasicismul pillatian. Spaţiul mediteraneean. Dionysos văzut din braţele lui Apollo

În volumele următoare (*Caietul verde, Țărm pierdut, Scutul Minervei, Balcic, Versuri regăsite*), poemele au aceeași ținută, sunt corecte, rimele sunt bogate, ca și descripțiile, dar ele nu aduc elemente noi decât la suprafața versurilor. Temele se repetă și, în unele cazuri, *peisajele* sporesc și întăresc, totuși, individualitatea țării sale intelectuale. Impresia însă de ansamblu, când le parcurgi pe toate, nu este de omogenitate și de lirism profund, cum este acela din *Pe Argeș în sus* și din versurile citate mai înainte. Pillat,

spirit artistic cu solide lecturi, face acum un *lirism livresc*. Călătorește mai des, la propriu și la figurat, prin culturile europene și notează în carnetele sale ceea ce îl impresionează la lectură sau ceea ce vede direct. Este un spirit voiajor, interesat de toate valorile culturii din trecut și din timpul său. Se arată emoționat de o icoană pe sticlă și, în egală măsură, de Hokusai, de la celălalt capăt al lumii. Mai autentic este când evocă, într-o toamnă fumurie, cârdul cocorilor sau în *Scrisoarea* în care descrie amurgul la Miorcani (al câtelea?), cu mugetul cirezii ce se întoarce de la păscut și scârțâitul carelor încărcate cu roadele câmpului. Subiect vechi, reflecție nouă despre timpul ce „cu pas se plimbă" prin aceste locuri patriarhale:

Nouă și profund lirică este meditația tristă a omului care notează ceea ce își amintește și ceea ce, cu ochiul, observă acum la altă vârstă. Este o temă ce se repetă, s-a putut reține, în poezia naturistă a lui Pillat. Ea exprimă vocea din subtext, scepticismul cumpătat și blând al autorului, adaptat unei filosofii de viață în care fervoarea contemplației naturii este echilibrată de ideea timpului care mușcă lent și sigur din tot ceea ce este viu

„Se lasă iar amurgul pe parcul din Miorcani
Și zgomotul pe care l-am auzit de ani,
Cu pulberea luminii ajunge pan' la mine:
E mugetul cirezii ce 'ncet cu seara vine.
Sunt scârțâiri de care pe drumul greu de rod.
E tunetul căruții ce trece peste pod.
Sunt chiote de oameni... Ce stranie prelungire
Le face să se piardă deodată 'n amintire."

De la Miorcani – unde simte suflul puternic al stepei scitice – fantezia poetului ajunge în *Jardin de Luxembourg*, grădina în care, aflăm, a învățat, tânăr fiind, iubirea. Copacii, fântâna, statuile reginelor au rămas aceleași, numai râsul și grația copilei îndrăgostite au dispărut. Se poate ușor remarca faptul că Pillat și-a construit un scenariu pe care îl repetă acum în evocările și peisajele sale. Scenariul începe cu prezentarea unei priveliști din prezent și, automat, continuă cu o meditație ce are în prim-plan o amintire, o emoție de altădată, în fine, un comentariu despre timpul care lucrează lent și sigur, deopotrivă, asupra lucrurilor (mai încet) și asupra celui ce a trăit printre ele (mai repede și mai puternic). Această schemă este folosită nu numai în *peisaje*, dar și în cele șapte elegii din *Caietul verde*, scrise, probabil, sub influența lui Rilke. *Elegia pentru mine* începe cu un amurg de toamnă – când „viața își răstoarnă nisipul vremii" – și continuă cu o revoltă împotriva „buchii moarte" a cărții, reclamând „ființa curată a simțirii", trăirea directă, cuvântul proaspăt în care se adăpostește miezul tainei. O reacție contra lirismului abuziv cărturăresc pe care Pillat îl folosește, de altfel, în chip curent în închipuirile sale, o revoltă eminesciană contra formelor goale, canonice luate din cărți? Versurile ce urmează pot fi interpretate și așa, deși ambiguitatea lor poate duce cu gândul și spre altceva. Oricum, poetul reclamă acum nu buchile, ci sufletul lucrurilor, cuvântul în plinătatea lui, nu umbra cuvântului. Vede cuvinte, am putea zice, cum alții văd idei. Cuvintele sufletului, desigur:

„În suflet, mai departe – în zarea lui, acolo
Privesc din umbră jocul cuvântului.

Vocala o văd, și văd consoana, așa cum prinzi cu spaimă,
Copil fiind, în codri, împerechierea stranie
A unor zei de care n'ai bănuit nimica.
Acolo văd cuvântul, nu umbra lui; conturul
Acela de cerneală, ci miezul tainei însuși:
Un arc întins de sunet să săgeteze fuga
Ce-și profilează forma pe stâncile simțirii,
Un pas, un sbor, un dor, un vas cu amintire,
O urnă... Nu. Mai bine o dansatoare albă,
Marame lungi țesute cu socoteli subțiri,
Ca să răsară goală și iar să se 'nvelească,
O statue în umbre, în melodia vie
Ce-o poartă 'n mine.

Vino cu lampa 'n mână. Prinde
De geana umbrei ochiul luminii. Dă-mi privirea.
Nici un cuvânt. Dă-mi sufletul. Atât rămâne."

A patra elegie înfățișează întâi drumul vechi pe care se lasă toamna și, după obicei, se încheie cu o meditație despre *pragul îndoielii* și *pragul veșniciei*, adică despre singurătate Alte elegii (*Elegie în pădure* sau *Elegie de toamnă*) sunt, în fapt, niște *priveliști* în care vocea melancolizantă a poetului se aude mai limpede în această imensă și substanțială iconografie a naturii. Iată, de pildă, o imagine a toamnei montane încheiate cu un gest patetic:

„În vale iar tălăngile răsună
Și pier sunând a vremuri vechi pe drumul
De toamnă, ce coboară către țară...
Rămâne muntele pustiu și singur.
Făgetul e de aur, numai brazii
Stau pururi verzi pe cerul mai albastru.
În codru ghionoaia bate toaca
Grăbit, și toaca schitului răspunde.
Și nu mai știi de-o vreme: e monahul
Sau pasărea ce-și spune rugăciunea.
Dar au tăcut ca să înceapă vântul.
Ca un izvor cu ape șopotite
El curge tot mai lin, tot mai departe
În liniștea înaltă care-l soarbe.
Amurgul a intrat în codru, calcă
Pe foi uscate pașii de lumină,
Și un ecou deodată se trezește
Din somn adânc ca să adoarmă 'n vale.

De-acuma lasă-mă să sui la munte.
Păstor de zile grele și de gânduri,
Să mă opresc la stâna părăsită,
Să-mi număr turma grijelor în tihnă,
Să sun domol din fluer să-mi adoarmă
Durerea, o mioară, la picioare.
Să-mi pun urechea la pământ s'audă
Surd inima pământului cum bate."

Aceste șapte elegii, cu o notă subiectivă mai pregnantă și un estetism elocvent, constituie piesele de rezistență în *Caietul verde*. În rest, aflăm teme ce se repetă, comentarii lirice fine, note de călătorie, acuarele marine. Este perioada clasicismului pillatian pe care, în *Mărturisiri*, autorul o socotește cea mai bună și mai fertilă din opera sa. Este epoca, zice el, în care mijloacele artistice s-au maturizat deplin și gândirea artistică și-a găsit echilibrul într-un clasicism pe care, în *Tradiție și inovație*, îl vede ridicat nu pe baza unui academism artificios, împrumutat de la alții, ci pe temelia tradiției populare. O idee pe care Pillat, admirator al poeziei populare, o repetă în eseurile sale de după 1930. „Acest clasicism firesc – scrie el – n-a crescut pe baza șubredă a unui academism artificial și importat, ci pe temelia sănătoasă a tradiției populare. Din comoara spirituală a acestei tradiții a ieșit ce a dat mai bun literatura română până astăzi și tot de la ea așteptăm în poezia românească de mâine întruparea deplină și valabilă pe un plan european a sufletului nostru băștinaș."

O idee ce necesită unele nuanțări. E drept că poezia populară, prin simplitatea și

„obiectivitatea" ei, a jucat un rol important în afirmarea clasicismului românesc în faza Alecsandri, dar el a avut și avea încă, în timpul lui Pillat, și alte surse. Faptul se vede chiar din poezia autorului care nu-i deloc străină de *academismul împrumutat*, cum îi zice el, adică din cultura universală pe care el o consultă sistematic. Contactul cu arta greacă are efecte ce se observă imediat în poemele dedicate Heladei. Se vede, relativ ușor, și în poemele lui mai vechi, influențate de parnasieni. În toate există o notă intelectuală și o dorință de simplitate și seninătate pe care Pillat nu le ignoră. Valéry imaginează un clasicism pe deasupra școlilor literare și, după el, G. Călinescu își construiește un concept (*clasicismul*) pe care îl opune modernismului lovinescian. Chiar și modernitatea în literatură – sugerează criticul – atinge, în formele ei de sus, faza clasicității ei, când pasiunile, contradicțiile și excesele se convertesc într-un stil mai clar, mai armonios și o gândire mai senină. Sigur este că acum (*Țărmul pierdut* și *Scutul Minervei*) imaginația lui Pillat evadează spre sud, în spațiul mediteraneean, Helada devenind spațiul predilect de observație. Substratul optimist, de care poetul amintește, iese acum la suprafață și-i marchează harta poetică. Un poem final (*Țărm sudic*) din volumul anterior anunță această deschidere spre ceea ce autorul numește „idolii străvechi adânc înfășurați în taină". Ei însenineză spiritul și provoacă un „gol larg al liniștii în suflet".

Putem zice atunci că clasicismul, care încoronează evoluția poeziei lui Pillat, se traduce – în afară de stăpânirea deplină a mijloacelor formale – printr-un spor de luminozitate și, într-adevăr, de admirație necondiționată față de operele majore ale Antichității. O Heladă armonioasă, cu pietrele ei sacre în care se ascund zeii și miturile lor, cu alaiuri de tinere ce poartă pe

umeri delicate vase, într-o ceremonie dionisiacă, în fine, o Grecie binecuvântată, cu înțelepți care de pe stela morții predică împăcarea... așa vede peisagistul de la Florica și Miorcani această țară a luminii și a artei. Pe Dionysos îl privește – cum îmi amintesc că zice inspirat un poet din generația mea – din brațele lui Apollo. Aici, Pillat își caută – și-i află – în patria de „luminoasă învățătură" pe părinții săi spirituali:

„Lăsați-mă să vin iar la părinți.
Doar clipa mea se cerne cenușie,
Doar lutul meu se surpă 'n suferinți.
Aici lumina dăruie vecie

Pe friza vieții unde în alai
Fecioare vin cu vas rotund pe umăr
Și călăreți semeți strunează cai
Și dansatoare saltă 'n tact și număr,

Pe stela morții unde un bătrân
Senin întinde dreapta împăcata
Flăcăului răpus râzând păgân –
Pe marea ca o liră încordată."

Un poem, *Dafni*, unul dintre cele mai frumoase din acest spațiu al clasicismului surâzător (cum am reținut că-i zice raționalistul Cioculescu), un clasicism – i-aș spune – estetizant, aduce un elogiu lui Apollo și, ca anticul Teocrit, evocă turmele de pe coline, „sfintele cărămizi" de la mânăstire și coloana zveltă care supraviețuiește în mijlocul ruinelor sfinte. Peste ele se arcuiește „cerul dimineții clasice" și sub el, uimit de atâta emoție și încântat, poetul solicită de la Apollo, zeul poeziei, îndurare și orientare:

„Mai trăiesc ca altădată zeii veșnici, mânăstire,
Și zadarnic ai cuprins,
Ca s'o răstignești sub cruce, o coloană.
Stă subțire, Pururi vie, cu trup nins,
Cu trup neted, cu trup tânăr în divină nepăsare
Ca pe vremea când purta
Peste frunte o metopă și o friză pe spinare –
Dă-mi, coloană, pacea ta!

Și 'nflorită printre pietre, floarea morții, asfodelă,
Mă învață cum să fiu
Ca să seamăn după moarte cu sculptații pe o stelă
Din Cheramicul pustiu.

Iar tu zeu al poeziei, o, Apollo, mă îndrumă
Ca să scap biruitor,
Căci în naos, ce patetic, cu durerea-i mă sugrumă
Tragicul Pantocrator."

6. Miracolul elen continuă sub *Scutul Minervei*. „Tragica splendoare" a ruinelor heladice

Scenariul de care am vorbit mai înainte (real/mit, sacru/profan) cuprinde și dezvoltă două realități pe care poetul modern, îmbătat de mituri, le privește cu ochii imaginației sale. Ruinele Heladei nu-i produc lui Pillat dezolarea pe care o cunosc preromanticii de tipul Cârlova sau Grigore Alexandrescu, ci un sentiment de plenitudine a spiritului și sentimentul mai calm că peste pământ „pustiul altor vremuri se așterne", numai arta rezistă timpului (*Prisos*). Descoperă în călătoria lui inițiatică (întoarcerea la părinții spirituali!) un cap de marmură îngălbenit de timp și citește în el „lumina cerului" și „seninul lăuntric al faptelor Heladei", adică eternitatea simbolică a artei (*Bust antic*). Se configurează, astfel, în poezia lui Pillat un nou tip de peisaj și o poetică programatic estetizantă în viziune apoloniană. Un clasicism intelectualizant, după cum s-a putut observa, prin care circulă

nestingheriți zeii. Pan cântă din trestie, iar printre cioburi de statui umblă păstori ionieni, fauni, capre, sub un cer etern senin. Aici, până și *umbrele sunt potcovite cu lumini*:

„Mai suflă 'n scoici prelung tritonii mării,
Sirena își mai stoarce păr de alge,
Zei goi și mai frumoși ca muritorii
Adastă încă pe un țărm cu soare.
Dionisos tot mai culege vița, tainic
Mai duce Pan o trestie la gură
Și tot mai cade binecuvântarea
Lor grea de rod pe floare și pe turmă.
Ce a legat odată pururi leagă —
Și cântecul ce l-au pornit pe aripi
De vânturi nu-l oprește nici o vrajă..."

După *Pe Argeș în sus*, care impune un prim și esențial spațiu liric imaginar (spațiu de securitate), *Scutul Minervei* fixează al doilea spațiu esențial în versurile sale, și anume cel clasic, mediteraneean, heladic. Dacă în peisajele din primul volum citat și în altele pe care le-am prezentat mai înainte autorul este un parnasian sensibilizat de simbolism, în *Țărm pierdut* și alte poeme migrează spre sud, așa cum făcuse Bolintineanu cu un secol înainte, și reconstituie o altă țară imaginară în care dominante sunt lumina și înțelepciunea vechii Grecii, acolo unde supraviețuiesc încă modelele spirituale. „Stăpân deplin pe cuget" – cum scrie în poemul liminar – și atras de un clasicism fundamental, simbol al perfecțiunii și clarității, Pillat dedică 18 sonete Minervei, al doilea model, după Apollo, în această fază a liricii sale. Cum zice, își pune poezia sub scutul ei, simbolul înțelepciunii și al dreptății. Nu-l părăsește de tot pe Apollo, dar, „limpezit cu totul de patimi și păcat", caută acum „senina fericire puțin îngândurată", întruchipată de zeița născută din tâmpla lui Zeus. „Senină fericire puțin îngândurată"? Sintagma traduce, am impresia, starea de spirit de totdeauna a lui Pillat, poet care nu suferă de incompletitudine și pasionalitate romantică și nu face caz în versurile sale de păcatele pe care, probabil, nici nu le-a săvârșit. Cel puțin așa ne sugerează versurile lui transparente, dominate de idealul copilăriei. Probă poemele erotice, puține, discrete și, în fond, inesențiale în versurile sale în raport cu alte teme, cum ar fi *peisajul* sau fascinația pentru idealul de artă clasică din faza de „maturare", cum zice el, împrumutând un termen de la Valéry. Grecia, pe care o vizitează în 1927 și, pentru mai mult timp, în 1937, i-a schimbat, mărturisește poetul în *Adaosul* din 1941 la *Mărturisirile* din 1932, gândirea despre artă, apropiindu-l de idealul clasic și i-a desăvârșit stilul. Aici regăsește spiritul lui Goethe și, odată cu el, fundamentul viu și etern al clasicismului la care visează, acum, peisagistul de la Florica. Un clasicism spiritualizat,

Ruinele Heladei nu-i produc lui Pillat dezolarea pe care o cunosc preromanticii de tipul Cârlova sau Grigore Alexandrescu, ci un sentiment de plenitudine a spiritului și sentimentul mai calm că peste pământ „pustiul altor vremuri se așterne", numai arta rezistă timpului. Descoperă în călătoria lui inițiatică (întoarcerea la părinții spirituali!) un cap de marmură îngălbenit de timp și citește în el „lumina cerului" și „seninul lăuntric al faptelor Heladei", adică eternitatea simbolică a artei

altul decât – avertizează el – clasicismul osificat și posomorât din manualele școlare. Merită să reproducem acest fragment din autobiografia lui Pillat spre a înțelege mai bine *neoclasicismul* pe care, în sensul lui Paul Valéry, îl preconizează acum:

„Aceste călătorii – scrie el –, vizitarea templelor și a muzeelor din Athena, Acrocorint, Olympia și Delfi, a teatrului din Epidaur, a coloanelor de pe capul Sunium, a ruinelor ciclopeene de la Mykene – privelișteа Helladei, a mării Egee și a insulelor sale, toate aceste minuni, deși sorbite cu patimă și trăite cu intensitatea neofitului, nu s'ar fi adâncit atât de mult în sufletul meu, de n'aș fi avut pentru ele comprehensiunea mai matură a vârstei; căci arta clasică, în opoziție cu cea romantică fecundată de vis, îți pretinde experiența vieții reale și se cere pregătită și desăvârșită prin studii și lecturi. Descoperirea Helladei și a artei sale, a sculpturei eline și a templului grec în special, a fost un eveniment capital în viața mea. Îndrăznesc să cred că am trăit-o cu o prospețime și cu un entuziasm mai aproape de acela al unui contimporan al Renașterii decât al unuia din epoca noastră. Mi-am regăsit sentimentele de atuncea, deschizând, mult mai târziu, «Italienische Reise» a lui Goethe. Cred că toată poezia mea, dela *Caetul verde* încoace, a fost influențată de miracolul elin. Grație lui, idealul clasic și-a scuturat pentru mine colbul didactic și rece de pe băncile școlii sau din sălile muzeelor europene. Nu pot uita tristețea frizelor lui Fidias din Muzeul Britanic, privite prin cețurile londoneze! Clasicismul și-a lepădat astfel, vechimea posomorită luată din manuale, ca să-și recapete veșnica și glorioasa tinerețe, la căldura soarelui egeic, învietor pentru mine de mitologii. Acestei influențe eline i se suprapune, în poezia mea, peisajul, mediteranean și cu atâtea înrudiri de linii și de lumină, al Balcicului nostru, al vechiului Dionysopolis grecesc. Peisajul său clasic, sudic și marin, s'a integrat, dela sine și armonios, cel din urmă, dar nu și cel mai puțin prețuit, în tripticul: Florica, Miorcani."

Sonetele arată un Ion Pillat deplin stăpân pe tehnica versificației, cum își dorește, de altfel, în această fază neoclasică, purificatoare. Ele formează un capitol special în opera poetului și, putem spune, printre cele mai reușite estetic. Iubirea lui, temeinică pentru idealul clasic al artei, nu ia însă forme zgomotos retorice, dimpotrivă, este, în continuare, de o frumusețe rece, marmoreeană – cum am precizat – în care reflecția intelectuală domină descripția și, în genere, plasticitatea versului

În *Scutul Minervei* aceste idei sunt traduse în poeme care laudă, sub diverse forme, armonia și lumina, „tragica splendoare prin dezolante stânci", acolo unde se profilează templul vechi al zeiței protectoare înconjurat de tufe de sulfină... Sensibilizat, copleșit de emoții, poetul solicită zeiței puterea de a turna chinul existențial în „marmură cerească", adică arta de a sublima neliniștile grele ale ființei. Stilul este, aici, de o frumusețe rece, marmoreeană:

„Adăpostit sub scutul Minervei stau deoparte
La umbra unui dafin, ce n'are vestejiri,
De gloria lumească, de secile vrăjiri
A vremii 'nșelătoare totuna de departe.

Adun pământ și plante și oameni'
Într'o carte înaltă în simțire, bogată 'n
zugrăviri.

Din vechile otrăvuri făcut-am isbăviri,
Din turbure viață, armonioase arte.

Dar sarcofagul poartă îngemănate roade:
În juru-i saltă ‘n soare al zeilor alai,
Năuntru zace mortul cu viermele ce-l roade.

Nu-i nimeni, desnădejdea din gând să mi-o ghicească.
Doar tu, Zeiță clară ca flacăra, îmi dai
Puterea să-mi torn chinul în marmura cerească.”

În aceste sonete, îmbătate de lumina și armonia coloanelor heladice, pătrunde și sentimentul senectuții iremediabile. Căci este și o toamnă a ființei, nu numai toamna rotitoare a naturii. Au apărut deja pe tâmple perii cărunți și, neliniștit, poetul se pregătește să intre în alt fel de amurg decât acela pe care l-a cântat de atâtea ori în versuri melodice:

„Departe jocul fraged al anilor se-ascunde
Și iată-i, rari pe tâmplă, întâii peri cărunți,
Când patimi împlinite s’au arcuit în punți
Și fecundate doruri s’au liniștit profunde.

Ca șarpele de-acuma îmi schimb noroc și piele,
Căci soarta nu-mi apleacă viața în zadar
Cu versuri care-atârnă din ce în ce mai grele.

În toamna unde darul se pârgue ‘n tăcere
Aștept să vii și, rece, cu dreptul tău cântar,
Să-mi hotărești măsura de-amaruri și de miere.”

Nu este încă pregătit să se despartă de soarele ce „tremură în purpuri” și de tămâioasa ce rezistă încă în via pustiită și cere sprijinul Minervei să-i dea „cupa petalelor eterne”. Rugăciunea lui este primită. Toamna din suflet este încă bogată și semnele despărțirii nu și-au pierdut lumina. Așa că gândul bătrâneții și, deci, al morții nu stăpânește și nu dezechilibrează arhitectura armonioasă a sonetului:

„Și numai tămâioasa ce s’a păstrat întreagă
În viea pustiită de-al toamnei luminiș,
Acuma când scânteie de brumă prin frunziș,
Mai tare mă încântă și locului mă leagă.

Mi-e dor de ce ‘nflorește sub semnul despărțirii
Și brațele ce albe de gâtul meu s’au prins
Mă țin când știu că mâne s’or șterge iar privirii.

Minerva-mi spune: – Uită ce ‘n pulbere se cerne.
Ciorchini de stele setea ți-o sting și am întins
Iubirii tale cupa petalelor eterne.”

Sonetele arată un Ion Pillat deplin stăpân pe tehnica versificației, cum își dorește, de altfel, în această fază neoclasică, purificatoare. Ele formează un capitol special în opera poetului și, putem spune, printre cele mai reușite estetic. Iubirea lui, temeinică pentru idealul clasic al artei, nu ia însă forme zgomotos retorice, dimpotrivă, este, în continuare, de o frumusețe rece, marmoreeană – cum am precizat – în care reflecția intelectuală domină descripția și, în genere, plasticitatea versului. Sub semnul înțelepciunii și al luminii (sub semnul, așadar, al Minervei, nu al Venerei sau al Dianei), sonetele lui Pillat lasă impresia unui Femios modern care, într-adevăr, și-a învățat singur și bine meșteșugul. Zeii, care trebuiau, potrivit tradiției, să-l inspire *de sus*, zac acum ascunși în piatră.

7. Cartea toamnei în culorile Balcicului. Poezia lui Pillat nu cunoaște metafizica naturii, dar călătorește mereu prin natură într-o caleașcă de aur

După aceste sonete, memorabile în perfecțiunea lor formală, Pillat a scris, cam în același stil, 27 de poeme dedicate *Balcicului*

(1929-1939). Un loc cu anumită rezonanță, pentru noi, prin lucrările pictorilor români. Pentru autorul *Heladei*, *Balcic* este o prelungire a spațiului imaginar al artei grecești, cu câteva note inedite, cum ar fi prezența elementelor exotice (*Cântecul lui Ali, Cimitir tătărăsc, Balcic lunar, Țărm pontic* etc.) și un număr de referințe marine. Ne-am aștepta ca în *țara imaginară* a poetului să intre mai multe simboluri ale spațiului acvatic care, după Macedonski, apare rar în repertoriul scriitorului român. Curios, în *Balcic*, ca și în poemele heladice, sunt puține – și inesențiale liric – referințe despre mitologia mării. Este limpede că nu-i pentru el un domeniu predilect. Copilăria lui – notează în *Împlinire* (poemul ce deschide volumul) – s-a petrecut printre lanurile de grâu moldovene și pe „câmpii cu unduire lină", pasărea lui preferată este *lăstunul*, nu *pescărușul*. Încearcă, acum, să se identifice cu peisajul mării:

„Acum sunt valul nesfârșit ce tună,
Purtând pe spate ceruri schimbătoare,
Sunt pasărea ce țipă prin furtună
Cu aripi arcuite peste mare."

Dar, din poemele ce urmează, deducem că imaginația poetică rămâne ancorată în continuare la țărm. Și nu rămâne resemnată. Câteva acuarele (*Balcic lunar, Luna pe mare, Seară la țărm, Pe țărm, Plaja pustie*) sunt de reținut. Poetul îndrăgostit de toamne și amurguri se plimbă pe țărmul pontic și observă *râpile albe și surpate*, pe stânci se răsfiră o turmă de oi negre sau de capre și, în fața acestui peisaj accidentat, se simte „prididit" de „tânguirea apei și nesfârșirea stepei"... (*Țărm pontic*). Marea rămâne doar un element de decor. Singur pe plajă, artistul se gândește la destinul său („păstrător de strămoșești priveliști") și numai lumina amurgului și a toamnei îi mai ține de urât, în timp ce *haita valurilor*

Balcic, 1938

întărâtate se îmbulzește sălbatic (*Pe țărm*). Unele metafore sunt inedite („păunii lunii" care suie din mare, marea și soarele ce cântă „un viers rumenit în suflete latine"), toamna, amurgul, lumina (elemente de bază în imaginarul pillatian) se regăsesc, logodite, în desenul grațios ce urmează. În fine, o acuarelă marină admirabilă:

„Insulă, toamnă și iar
Apa cuprinsă de șoapte.
Marea, molatec cleștar,
Mierla și viile coapte.

Seara cu stelele mari,
Cerul plin de primejdii,
Alge cu miros amar,
Vinul străvechi al nădejdii.

Insulă, toamnă și iar
Marea își joacă delfinii.
Suflete, veșnic hotar –
Fluerul mierlei cântă luminii.

Valul cu umerii goi,
Pasăre, poamă și frunză,
Totul se trage 'napoi,
Pe alt tărâm să se-ascunză."

*

Dintre *Poemele într-un vers* (1935-1936) – despre a căror structură și funcționalitate ne amintim că autorul a dat explicații într-o *Lămurire* atașată volumului al III-lea din *Poezii*, 1944 – puține sunt, totuși, memorabile. Iată, de pildă, o *Artă poetică*: „nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas" sau o definiție scurtă a *belșugului*: „am întâlnit azi toamna venind în car cu boi" ori a toamnei din copilărie: „mireasmă de gutuie într-un iatac bătrân". Ce-i poetul? Răspuns: „stă încărcat de versuri ca toamnele de rod". Și – din nou – o *Artă poetică*: „Iubiri, dureri, amurguri, un vers, în scrum de ani"... Lipsește ceva acestor versuri pentru a-și depăși condiția, și anume un strop de filosofie, pentru a pune imaginația cititorului în mișcare, și un strop de paradox în limbaj, pentru a putea fi reținute.

*

Ultimele volume publicate de Pillat (*Umbra timpului*, 1934-1939, *Împlinire*, 1939-1940, precum și *Versuri regăsite*, toate cuprinse în ediția de la Fundațiile Regale) nu aduc elemente inedite. Poeme statice, bine lucrate, picturi de natură moartă, variante la pastelurile din volumele anterioare, teme din tot registrul său liric, de la cele parnasiene la peisajele în care laudă roadele și lumina toamnei, pe toate le regăsim în aceste versuri ieșite din atelierul unui poet care, după cât se pare, nu suferă niciodată de răul de literatură. Poemele care ies din rând, într-o oarecare măsură, sunt tot cele cuprinse în ceea ce am putea numi *Cartea toamnei*. Pillat rămâne, până la urmă, un poet al amurgurilor autumnale și al luminii ca element esențial în univers. Toate *peisajele* sale sunt scăldate în lumina molatică a toamnei și prinse în rama multicoloră a unui amurg copleșitor. Pillat este, neîndoios, un poet superior al naturii privite cu ochii artei. Ce-i lipsește, te întrebi, citindu-le cu o imensă plăcere estetică, pentru a-l pune, fără ezitare, pentru totdeauna, în rândul marilor creatori? O notă, poate de metafizică și o implicare mai decisă, în poem, a factorilor existențiali. Poezia lui lasă impresia, în superba ei perfecțiune formală, că nu cunoaște niciodată accidente de viață și călătorește mereu într-o caleașcă aurită și că, dintr-un mecanism bine reglat, pot ieși fără dificultate valuri, valuri de versuri impecabile, cu muzica lor liniștitoare și în culorile lor transparente. ▪

București, 12 ianuarie 2021

THIERRY DE MONTBRIAL
French Institute of International Relations; Academy of Moral and Political Sciences, France; honorary member of the Romanian Academy
Institutul Francez de Relații Internaționale; Academia de Științe Morale și Politice, Franța; membru de onoare al Academiei Române
e-mail: tdm@ifri.org

Europe, sorties de crises

Abstract

Une politique étrangère exprime une société unie qui organise ses rapports avec ses environnements en y défendant ses intérêts. Ces environnements ont, pour la France, considérablement change depuis la fin de la guerre froide et le début de ce siècle. On peut désormais identifier les lignes de force définissant un nouveau cap – ou la construction européenne occupera un place centrale – pour organiser l'ensemble de nos choix de politique étrangère pour les prochaines décennies.

Mots-clé: *politique étrangère, société, France*

O politică externă este indicatorul unei societăți unite care își organizează relațiile cu împrejurimile sale și împrejurările concrete, apărându-și interesele. Acești factori s-au schimbat, pentru Franța, considerabil de la sfârșitul războiului rece și de la începutul acestui secol. Putem identifica acum liniile de forță care definesc un nou prilej – în care construcția europeană va ocupa un loc central – pentru a ne organiza opțiunile de politică externă pentru următoarele decenii.

Cuvinte-cheie: *politică externă, societate, Franța*

Peut-on tenter de définir une politique étrangère?

Évitons une première confusion, bénigne mais qui existe cependant, entre ce qu'on nomme la «géopolitique» et la «géographie politique». En France, on définit souvent la géopolitique à partir de l'approche d'Yves Lacoste: les «représentations» relatives aux territoires. Je préfère l'expression plus précise: les «idéologies» relatives aux territoires. Le mot idéologie est ici pris dans le sens de «système d'idées». Ce que nous pensons des espaces géographiques, des populations qui y vivent, ne constitue pas une représentation abstraite mais est profondément ancré au cœur de chacun, dans les têtes de chacun, dans des montages idéologiques qui habillent aussi des intérêts divers.

Mais beaucoup de problèmes internationaux s'inscrivent dans une logique géographique clairement extérieure à l'ordre idéologique. Par exemple, la régulation du trafic aérien civil ou nombre de problèmes économiques, d'un point de vue pratique, relèvent de logiques de politiques géographiques, ou de la géographie politique. Ce qu'on nomme la «géopolitique» ne recouvre donc pas la totalité du champ des questions territoriales.

Deuxième confusion: entre «géopolitique» au sens précis ou au sens commun et «politique internationale», confusion beaucoup plus grave en ce qu'elle traduit une vision implicitement déterministe de l'histoire. En identifiant géopolitique et politique internationale, on insinue que celle-ci est strictement déterminée par les caractéristiques territoriales, que les éléments territoriaux annihilent la liberté de décision. En réalité, les choix de politique internationale ne sont pas déterminés de manière univoque par la géographie politique.

Les États sont dirigés par des gouvernements. Ces derniers, pour transposer le *conatus* de Spinoza, s'assignent pour mission fondamentale la «persévérance de l'État dans son être». La question de l'identité se pose donc immédiatement: le *conatus* spinozien ne peut prendre un sens opérationnel que si l'«être» dont on parle est vécu comme tel, dans le cas d'un État par la grande majorité de ses citoyens – exigence d'autant plus problématique que les unités politiques ont un horizon temporel dépassant largement celui de leurs membres individuels du moment. Quand de Gaulle disait «la France», il ne la réduisait pas à ses compatriotes contemporains.

On parle de plus en plus aujourd'hui, même pour ce qui concerne nos États développés, d'«identités fragmentées». Si le but d'un gouvernement est de gérer la persévérance de l'État dans son être, toute fragmentation est un obstacle. Disons clairement que la politique étrangère ou extérieure d'un État ne peut pas être fonctionnellement efficace si cet État est trop fragmenté. On pense aux États fragiles, ou faillis, mais les États solides sont aussi interrogés par ce problème. D'où l'importance, dans un État démocratique comme la France, de débats approfondis pour l'élaboration d'une politique étrangère consensuelle adaptée à la réalité de temps nouveaux.

Pour la France, différentes politiques étrangères sont-elles imaginables?

Le premier principe de toute politique gouvernementale renvoie donc au *conatus,* avec une version externe – la politique étrangère – et une version interne – la politique intérieure -, étant entendu que dans la réalité les deux interfèrent. Plus l'être même de l'acteur est fragmenté, plus il y a de mal-être et plus les considérations internes interfèrent avec la dimension extérieure. L'être de la France d'aujourd'hui a-t-il beaucoup changé par rapport aux décennies précédentes, est-il suffisamment stable, cohérent, permet-il de formaliser une politique étrangère consensuelle? On pense évidemment ici aux travaux récents de géographes ou de sociologues mettant en lumière une fragmentation croissante de notre pays. Mais il faut aussi se référer à des pionniers comme André Siegfried pour se rendre compte que les grandes variétés de situations politico-sociologiques à l'intérieur d'un pays ne signifient pas nécessairement que ce pays soit mal dans son être. La diversité n'est, en soi, pas incompatible avec le ressenti d'un être commun, auquel on appartient

solidairement. Jusqu'à récemment, les États-Unis étaient à cet égard un cas d'école. La question devient alors: qu'est ce qui permet de faire tenir ensemble la diversité? La véritable fragmentation intervient quand les unités qui composent la «grande unité» ne se sentent plus en faire partie, ou n'y sont pas à leur aise.

Des sociétés qui succombent à un vertige d'autodestruction – en privilégiant le discours idéologique sur ce qu'elles sont plutôt que le pragmatisme de la coexistence; en versant dans le «localisme» sous prétexte de critique de l'«occidentalisme»; en s'enfermant dans une posture «pénitentielle» en référence à leur propre histoire... – ne peuvent pas engendrer une politique étrangère structurellement stable.

L'héritage de l'après-guerre

Où en sommes-nous aujourd'hui? Pour bien le comprendre, il faut remonter au moins à la défaite de 1940, dont nous ne nous sommes jamais remis. De Gaulle nous a aidés à restaurer notre dignité mais la France ne s'est jamais remise de la perte de sa position dominante, de l'effondrement de 1940. Au passage, une précision: il faut faire la distinction entre l'idée de déclin et celle de décadence. La décadence est irréversible: un verre tombe, se brise et ne se reconstitue pas. Le déclin peut être temporaire et suivi d'une renaissance. On songe à l'avant-dernière phrase des *Mémoires de guerre* du Général: «Vieille France, accablée d'Histoire, meurtrie de guerres et de révolutions, allant et venant sans relâche de la grandeur au déclin, mais redressée, de siècle en siècle, par le génie du renouveau!»

En France, nous vivons sur une politique étrangère qui, après l'effondrement de la Seconde Guerre mondiale, a préservé jusqu'à nous les principes posés par la Quatrième République (lien transatlantique, construction européenne, siège permanent au Conseil de sécurité, arme nucléaire...). Des principes précisés et élargis à une dimension «tiersmondiste» par de Gaulle, et assumés par ses successeurs. Si nous essayons de

18 iunie 1940, De Gaulle la postul britanic BBC

penser la politique étrangère de la France aujourd'hui, nous trouvons le croisement de trois constats: cet héritage de 1940 et des années 1950, un mal-être croissant dû à des fragmentations internes et à un déclin économique relatif qui obère nos choix. Il n'y a pas de politique étrangère proactive sans base économique puissante.

On en arrive ici à une interrogation clé: que faut-il pour faire une bonne politique étrangère? Le maréchal Foch résumait les principes de la stratégie en deux formules: la liberté d'action et la concentration des forces. Il faut choisir ses priorités et concentrer ses moyens sur elles, le tout en élargissant autant que possible sa liberté d'action.

Un enfermement américain?

Arrêtons-nous un instant sur la liberté d'action. Nous nous voulons tous indépendants mais nous sommes tous dépendants: le problème est de ne pas se laisser dominer par ses dépendances. Malheureusement, depuis au moins 40 ans, la France est devenue de plus en plus dépendante de l'extérieur, et d'abord des États-Unis. Ceci pour des raisons économiques et parce qu'après la chute de l'Union soviétique nous nous sommes laissés glisser progressivement dans *l'imperium* américain: en entrant les yeux fermés dans la logique de l'élargissement de l'Organisation du traité de l'Atlantique nord (OTAN), en réintégrant sans contrepartie sa structure militaire ou encore en subissant sans broncher les politiques de sanctions dictées par Washington, comme après son retrait unilatéral du Joint Comprehensive Plan of Action (JCPOA). En particulier, nous avons manqué l'opportunité de construire un nouveau système de sécurité en Europe après la fin de la guerre froide.

Nous ne sommes pas loin d'être échec et mat, ou sous surveillance, dans quasiment tous les domaines. La question est donc bien de retrouver des marges de liberté d'action, ce qui ne peut se faire qu'à travers la construction européenne – c'est là sans nul doute la priorité des priorités pour notre politique étrangère. Toute la difficulté est que l'Union européenne (UE) elle-même est tombée dans cette dépendance, particulièrement dans les domaines politico-militaire et monétaire (à travers lequel nous avons perdu toute marge de manœuvre sur la question des sanctions). Rappelons au passage que les Américains ne distinguent pas entre institutions européennes et atlantiques. Ils ne connaissent que les «institutions euro-atlantiques». Pour eux, il va de soi que l'Alliance devra devenir anti-chinoise si telle est leur volonté.

Nous héritons de la conjugaison de trois facteurs: l'accélération des développements technologiques dans lesquels nous avons pris beaucoup de retard, nos difficultés structurelles d'adaptation économique et l'ambiance idéologique qui a entouré la chute de l'URSS, proposant l'image d'un monde plat sous leadership américain dans une ambiance de «fin de l'histoire»...

Comment reconstruire une politique étrangère?

Le risque est ici de se satisfaire d'un discours hors-sol. La parole compte, mais une politique étrangère n'est pas faite que de gestes, de cérémonies, de discours brillants. Il faut parler de la politique étrangère dans sa modestie exécutoire.

La priorité européenne

La politique étrangère consiste d'abord à se préoccuper de son voisinage. La priorité, c'est donc la construction progressive de l'Union européenne, conçue comme un

engagement de très long terme. À l'époque de la Communauté européenne, on considérait qu'on ne pouvait pas l'élargir sans avoir préalablement approfondi l'acquis. Cette pratique de bon sens a été délaissée avant même la chute du mur de Berlin. Les membres de l'Union européenne doivent certes s'engager sur le partage de principes politiques fondamentaux comme l'État de droit, la séparation des pouvoirs, l'alternance démocratique, les libertés publiques... Je définis ici un État de droit au sens précis de Hans Kelsen: un État dans lequel les normes juridiques sont hiérarchisées de telle sorte que sa puissance s'en trouve limitée. Mais l'espace européen est voué à rester différencié, et il ne serait ni légitime ni efficace de poursuivre l'objectif idéologique d'une excessive homogénéité culturelle. En matière de mœurs, par exemple, chaque peuple doit pouvoir évoluer à son propre rythme. Sur un plan plus général, la gouvernance de l'Union européenne doit s'inspirer du principe d'efficacité fonctionnelle, qui consiste à se donner la capacité de bien faire ce qu'on décide de faire en commun.

Tous les États membres de l'Union ne peuvent avancer du même pas. Mais il faudrait s'entendre sur un code de conduite pour que l'intérêt général européen soit toujours préservé. Celui-ci consiste essentiellement à renforcer progressivement l'Union face aux superpuissances du moment, de nos jours principalement les États-Unis et la Chine. Une fois encore, le maître mot est ici: pragmatisme. C'est cette même démarche que nous devrions suivre pour répondre aux demandes d'élargissement des pays des Balkans par exemple: inventer des modes d'arrimage à TUE, de nouveaux sas, permettant de concrétiser les rapprochements sans passer prématurément au stade de l'élargissement.

Il est indispensable de renforcer les compétences communes de l'Union, et de faire de la politique commerciale, de la politique de concurrence mais aussi de la politique monétaire (euro) de véritables outils de politique extérieure commune. Ainsi devons-nous, sur ce dernier plan, recouvrer notre liberté de manœuvre en nous libérant de ce qui est improprement appelé l'extra-territorialité du droit américain. La présente Commission s'est engagée dans la bonne voie avec le concept de souveraineté technologique. L'UE en tant que telle est idéalement placée pour se donner le but d'acquérir rapidement une position de leadership dans le domaine des biens communs de l'humanité: le climat, l'environnement mais aussi potentiellement la santé. Pareille ambition est une œuvre de très longue haleine. Je préconise une réorganisation du ministère des Affaires étrangères qui doit être clairement centré sur la dimension européenne et dont les services doivent être parfaitement coordonnés à cet égard.

Négocier avec la Russie

Si l'on regarde vers l'est, j'ai toujours pensé qu'avec la fin de la guerre froide nous avons manqué l'occasion d'un rapprochement raisonnable avec la Russie. Nous ne portons certes pas toute la responsabilité de cet échec. Il était naïf de croire que les dirigeants de la nouvelle Russie, tous ex-dirigeants communistes, allaient se convertir en démocrates à l'occidentale et accepter sans broncher la domination américaine. Sur le plan géopolitique, tout le monde aurait dû comprendre que tout se jouerait en Ukraine – et tout s'est joué en Ukraine. Même si Poutine n'avait probablement pas prévu que l'annexion de la Crimée et les troubles du Donbass provoqueraient la montée du nationalisme ukrainien, ses objectifs

© https://blazetrends.com/

Emmanuel Macron (stânga) și Vladimir Putin (dreapta)

principaux ont été atteints, en particulier dans sa relation avec l'OTAN. L'objectif de l'entrée dans l'Alliance atlantique pourra rester inscrit dans la constitution ukrainienne mais sa réalisation n'est pas pour demain.

Les rapports de l'Europe occidentale avec la Russie se sont considérablement dégradés, en même temps que cette dernière se relevait de l'effondrement des années 1990, même si les Russes n'ont aucune envie de se jeter dans les bras des Chinois. Poutine avance ses pions un peu partout et à peu de frais. Les Russes font en sorte que, le jour où les circonstances se prêteront à la négociation, ils auront de quoi échanger. Je me souviens d'une conversation de 1986 avec le roi Hassan II. Je lui avais demandé: «Majesté, pour vous, c'est quoi la politique étrangère?» Sa réponse fut tout simplement: «Voilà, je viens avec mon petit panier, les autres aussi, et nous faisons du troc...» On entend souvent dire qu'il faut «parler aux Russes», à quoi les responsables politiques ne manquent pas de répondre qu'on leur parle. Mais la politique étrangère n'est pas la palabre citoyenne. Si les chefs d'Etat ou de gouvernement doivent se parler, ce doit être pour mieux ajuster leurs visions et alors mieux négocier. Je suis convaincu que l'intérêt de la France est de retrouver suffisamment de liberté d'action pour renouer avec la tradition gaullienne vis-à-vis de la Russie.

Je crois en effet que notre intérêt est de contribuer à rendre possible, le moment venu, une nouvelle architecture de sécurité sur le Vieux Continent, et que cette négociation – dans laquelle la place des États-Unis sera évidemment différente de ce qu'elle fut – devra s'appuyer sur la logique et les concepts de la Conférence pour la sécurité et la coopération en Europe (CSCE). Celle-ci a en son temps représenté un véritable exploit diplomatique. Les Russes étaient encore demandeurs d'une telle négociation il y a une douzaine d'années. Aujourd'hui, ils se définissent plutôt par rapport à l'Eurasie. Quoi qu'il en soit, tant que nous n'aurons pas reconstruit une architecture européenne adaptée au monde actuel, la question de l'Europe médiane demeurera une source permanente de difficulté. Nous devons sortir d'une approche trop idéologique et mieux valoriser les outils dont nous disposons au sein de l'Union européenne, dont j'ai parlé précédemment. Un rapprochement pourrait aider à améliorer les relations économiques au

sein du continent européen, pour le bénéfice aussi de notre rapport global avec les pays du flanc sud de l'Europe.

Une position propre vis-à-vis de la Chine

La Terre semble certes aujourd'hui rétrécie, et les distances bouleversées, mais les points cardinaux de notre environnement n'ont pas changé. Peu de dangers se profilent au nord, et encore moins à l'ouest. Sur le plan international dans son ensemble, la question de Taïwan est l'une des plus préoccupantes. Ou encore le maintien de la liberté de navigation sur tous les océans. Mais notre mer proche c'est la Méditerranée. Le Sud vis-à-vis duquel nous avons des responsabilités opérationnelles concrètes, c'est l'Afrique du Nord, le Moyen-Orient et l'Afrique subsaharienne. Devant un incident dégénérant en mer de Chine du Sud, nous réagirions sur un plan diplomatique mais nous n'engagerions guère de moyens significatifs. Sans doute la France est-elle encore «une puissance indopacifique», mais étant donné la limitation de ses moyens ce n'est évidemment pas dans cette direction qu'elle doit concentrer ses maigres ressources.

Quant à notre posture vis-à-vis de la Chine, elle doit faire écho à nos intérêts nationaux et aux intérêts communs européens – les premiers devant nous guider en attendant que les seconds puissent suffisamment s'affirmer, dans ce domaine comme dans les autres. Il ne saurait être question, dans l'état actuel des choses, que nous participions à une alliance globale antichinoise. Pour autant, nous ne saurions accepter de subir une domination technologique asiatique. Les Européens doivent donc affirmer leur souveraineté technologique et adapter leurs relations avec Pékin à cet objectif stratégique, mais leurs choix à cet effet doivent être les leurs et non ceux des États-Unis. On retrouve ici la primauté du concept de liberté d'action.

Le flanc sud

Nous sommes beaucoup plus directement, plus urgemment, interrogés par notre Sud proche: Sahel, développements internes en Algérie, rapports orageux entre Alger et Rabat... Ce que nous entendons en France sur l'Algérie reflète surtout notre malaise national. Quant au Sahel, on voit bien que nos partenaires européens ont du mal à se sentir directement concernés. Nous avons donc encore de grands efforts à faire pour mieux les en convaincre.

À propos du Sud en général, on en revient toujours à notre discours sur la démocratie et les valeurs. Nous avons un discours démocratique universaliste, mais en pratique nous l'appliquons de manière sélective. Tout comme les autres puissances, il est vrai, à commencer par les États-Unis. En réalité, ce que nous pouvons et devons faire, c'est tenter d'être nous-mêmes exemplaires. Sur ces défis universels – démocratie, droits de l'homme... -, nous devons donner la priorité à l'exemplarité interne et partir de l'idée que le *soft power* de l'Europe en construction s'exerce par l'exemple, bien davantage que par les prêches. Essayons d'être exemplaires mais défendons nos intérêts. J'ai été critique à l'égard de l'opération en Libye parce que la France s'est alors laissée entraîner dans une logique de *régime change,* sans se préoccuper des conséquences même les plus prévisibles de son action.

Globalement, il faut afficher une volonté de concrétiser une «communauté de destin» en nous engageant avec des moyens proportionnés pour l'élaboration d'une relation durable avec les pays du Maghreb et les pays subsahariens les plus proches. Nous pourrons tenter de favoriser un

rapprochement entre les pays du Maghreb si nous parvenons à dépassionner les rapports entre la France et l'Algérie et à établir enfin une relation diplomatique normale entre nos deux pays, soixante ans après la fin de la décolonisation. La France ne peut qu'accepter de négocier avec le gouvernement algérien quel qu'il soit, dès lors qu'il exerce son autorité sur son territoire. Nous ne pouvons pas accepter qu'un gouvernement étranger instrumentalise ses relations avec nous pour asseoir sa légitimité interne. La France doit œuvrer sans relâche pour établir une relation de long terme avec l'Algérie dans l'intérêt commun. Cependant, aussi longtemps que la volonté d'aboutir ne sera pas partagée, elle devra défendre strictement ses intérêts, par exemple s'agissant de l'octroi des visas ou des effets pervers de la double nationalité. Quant à notre politique vis-à-vis de l'Afrique subsaharienne, proche de nous par l'histoire, tout le défi est d'aider ces pays à développer leurs propres moyens pour assurer leur sécurité, sans que cette aide puisse être interprétée comme un soutien à des régimes rejetés par leurs propres citoyens. C'est la contradiction la plus difficile à surmonter si l'on ne veut pas laisser le champ libre à des prédateurs extérieurs. C'est pourquoi il peut être bon, comme Emmanuel Macron l'a récemment fait, de s'adresser directement aux jeunes et aux sociétés, à condition bien sûr de consacrer des moyens substantiels pour aider au développement de sociétés civiles dignes de ce nom. L'essentiel ici est de souligner, une fois de plus, qu'une politique étrangère ne se fait pas sans moyens soutenus dans la durée. Si notre économie ne nous le permet pas, nous serons acculés au renoncement.

De toute façon, la France ne pourra pas aller très loin dans ces directions sans le concours de ses partenaires européens, qu'il faudra donc pleinement associer, politiquement mais aussi économiquement, à nos choix stratégiques sur notre flanc sud qui est aussi celui de l'Europe. Nous devons également continuer de nous rapprocher avec les pays du Golfe, que notre diplomatie intéresse d'autant plus qu'eux-mêmes (comme

d'ailleurs certains pays d'Asie) se sentent de moins en moins à l'aise dans un compagnonnage avec les seuls États-Unis. On entrevoit qu'il puisse y avoir là potentiellement un espace pour une grande politique extérieure véritablement européenne. Encore faut-il situer cette perspective dans la longue durée.

Nous ne sommes pas les États-Unis, qui peuvent accumuler les erreurs – ils n'en sont pas chiches – et n'en subir que modérément les conséquences. Ils sont riches et bénéficient de ce qu'on appelait du temps du général de Gaulle «le privilège exorbitant du dollar». Washington passe son temps à nous reprocher un *burden sharing* inégal, mais au vrai les Américains n'en supportent pas le poids et peuvent se permettre de dépenser des centaines de milliards en Afghanistan. Nous, nous payons nos erreurs *cash*...

Notre intérêt national a-t-il évolué depuis la publication, en 2017, de l'ouvrage qui porte ce titre[1]?

Notre livre de 2017 était un travail collectif, réalisé en vue des élections présidentielles de cette année-là, dont l'objectif était la réhabilitation de la notion d'intérêt national. À cette époque, bien rares étaient les personnalités politiques et les commentateurs français qui osaient utiliser ce concept pourtant répandu partout ailleurs sur la planète. Aujourd'hui, on n'a plus ces pudeurs et l'on comprend même de mieux en mieux que, dans notre partie du monde, intérêt national et intérêt européen ne sont pas nécessairement antinomiques. En tout cas, les circonstances se sont beaucoup durcies depuis 2017, avec en particulier l'approfondissement du conflit sino-américain. Nous avions d'ailleurs privilégié ce thème en 2019 pour le 40e anniversaire de l'Ifri[2], alors qu'il était très peu présent à l'époque. Les thématiques reliées au Sud ont également monté en puissance: Sahel, Golfe de Guinée, Maghreb, Iran, Afghanistan, etc. On a pris davantage conscience de ce que les priorités des États-Unis se sont éloignées des nôtres, de celles des pays européens. Les États-Unis ne seront plus là demain pour nous protéger en toutes circonstances. On ne peut plus se contenter du magistère de la parole et de moyens symboliques. Nous devons nous débarrasser de l'excès d'idéologie pour plus de réalisme et surtout pour nous donner des marges de manœuvre politiques et matérielles, tout en concentrant nos moyens en fonction de nos intérêts nationaux et européens.

Europe: penser des solidarités concrètes

Ceci me conduit à revenir sur la construction européenne. Je disais plus haut que les successeurs du général de Gaulle n'ont guère innové en matière de politique étrangère. Sous François Mitterrand, la décision la plus importante du point de vue du temps long a été la création de l'euro. C'est elle qui a sauvé la Communauté devenue Union européenne, menacée d'éclatement du fait de ses élargissements trop rapides. Réciproquement, l'éclatement de la zone euro préfigurerait celui de l'Union européenne. Au demeurant, plus personne ne demande en France la sortie de l'euro. La voie européenne est indispensable comme direction générale, seule option pour les pays concernés afin de conserver à long terme une certaine liberté d'action et de

[1] T. de Montbrial et T. Gornart (dir.), *Notre intérêt national. Quelle politique étrangère pour la France?,* Paris, Odile Jacob, 2017.
[2] «L'avenir de l'Europe face à la compétition sino-américaine», *Politique étrangère,* numéro spécial, 2019.

peser sur la scène internationale. Sinon, nous serions réduits progressivement à l'état de vassaux des États-Unis dont nous ne pourrions plus que subir les choix les plus hasardeux.

Ajoutons que si par malheur l'Union européenne devait commencer à se décomposer, ce serait dans un processus d'une complexité telle que le Brexit n'en aurait donné qu'un léger aperçu. Malgré cela, la survie de l'Union européenne comme projet de long terme n'est nullement assurée.

Entre Européens, je ne crois pas utile de se perdre en débats, abstraits sur la souveraineté partagée ou l'autonomie stratégique. Ce qui importe, c'est le renforcement d'interdépendances construites et non pas subies. Si l'on veut, par exemple, que les Allemands ou d'autres s'intéressent davantage à l'Afrique et y travaillent avec nous sur le plan sécuritaire, il faudra les intéresser aussi dans l'ordre économique ou culturel. Les intérêts doivent être concrets. Les solidarités doivent être vécues.

Il faut aussi savoir réparer les erreurs. Schengen, par exemple, a été mal pensé, sur un engouement dans l'esprit du temps, celui de la « fin de l'histoire ». La question des frontières est redevenue essentielle. Dans l'Union européenne, il faut la traiter d'une manière pragmatique, en fonction des problèmes tels qu'ils se posent. Évitons les grandes idées abstraites, mais là encore travaillons à l'élaboration d'un code de conduite entre les pays membres pour que les inévitables difficultés entre nous ne dégénèrent pas sous les pressions idéologiques ou populistes. Vous remarquerez que, dans tout cela, mon approche se rattache plutôt à celle de Jean Monnet. Depuis mes débuts dans le domaine de la politique internationale, avec la création du Centre d'analyse et de prévision du ministère des Affaires étrangères en 1973-1974, je n'ai cessé de penser que les visions de Jean Monnet et du général de Gaulle étaient complémentaires. L'essentiel, c'est d'avancer sans jamais perdre de vue le cap.

Vous avez mentionné à plusieurs reprises les intérêts européens. Comment pourrait-on les définir?

Prenons l'exemple de la question de l'autonomie stratégique, envisagée non plus comme une formule abstraite mais comme un problème pratique. La question devient alors: quels sont les points critiques qui exigent une capacité décisionnelle européenne? Si l'on en revient au Sahel par exemple, on est là en terrain difficile parce que le problème n'est pas perçu comme critique par nos partenaires et que nous ne sommes peut-être pas tout à fait clairs nous-mêmes dans la formulation de nos objectifs, et *a fortiori* de notre stratégie. En même temps, je crois que nous avons raison de penser qu'il y a là un enjeu très important pour la France, mais aussi pour l'Europe dans son ensemble.

Un autre exemple évident est ce qu'on appelle la souveraineté technologique, que l'on doit comprendre comme un complément indispensable au marché et à la monnaie uniques, avec une politique de la concurrence adaptée en conséquence. C'est la cohérence de cet ensemble qui permettra à l'Union européenne de peser face aux États-Unis ou à la Chine. Une cohérence qui doit s'étendre aux industries de défense. La notion de défense européenne ne peut avoir de sens à long terme en l'absence d'une industrie de défense suffisamment autonome. Il semble que certains de nos partenaires, et d'abord l'Allemagne, ont commencé à l'admettre.

J'ai déjà insisté sur l'importance du renforcement de l'union monétaire et sur

la nécessité de nous affranchir de la domination politique du dollar. A cet égard, je crois aussi que la France devra faire l'apprentissage d'un néo-keynésianisme moins laxiste. La France a pour vocation dans les prochaines décennies de jouer un rôle majeur dans la poursuite de la construction européenne. Mais elle ne pourra pas assumer ce rôle si son endettement extérieur finit par la mettre en danger. L'Allemagne et les autres pays dits frugaux ne sont pas prêts à accepter l'institutionnalisation du laxisme budgétaire, avec une Banque centrale européenne chargée de faciliter les transferts du Nord vers le Sud pour combler les déficits du Sud. Il y a évidemment un intérêt européen à parvenir à l'élaboration d'une conception partagée de la politique monétaire.

Quelle place faire, dans une politique étrangère redéfinie, à l'Alliance atlantique?

La raison d'être de l'OTAN du temps de la guerre froide a disparu. Je l'ai écrit de multiples fois: jamais une alliance n'a survécu indéfiniment à la disparition des circonstances qui l'avaient fait naître. En revanche, je ne suis pas de ceux qui pensent qu'il faille quitter l'Alliance. Le temps est simplement venu de clarifier les choses. À commencer par le contenu et les implications de l'article 5 du traité, finalement assez vague. Contre quels types d'agression aujourd'hui et demain l'Alliance atlantique est-elle supposée nous protéger? Jusqu'à quel point doit-elle intervenir en tant que telle sur des théâtres d'opérations lointains comme l'Afghanistan par exemple? Comment les prises de décision en son sein peuvent-elles être rendues compatibles avec l'idée d'une plus grande liberté d'action européenne? Jusqu'à quel point peut-on tolérer des conflits de type sécuritaire au sein même de cette alliance?

Dans une perspective de long terme, l'Alliance atlantique conservera son sens pour les menaces majeures mettant clairement en péril les intérêts communs aux États-Unis et aux Européens. En particulier, la dissuasion nucléaire gardera sa pertinence. Mais il faut se garder de toute

Harta NATO

évolution qui dans les faits reviendrait à renforcer la domination politique des États-Unis sur le Vieux Continent, alors que sur de nombreux points les intérêts nationaux ne coïncident plus de part et d'autre. Tout ne doit pas être mis dans le panier atlantique! Abstenons-nous de prendre à notre compte le concept d'institutions euro-atlantiques. Et d'ailleurs, gardons aussi en tête que certains membres de l'Union européenne restent attachés à leur statut de neutralité...

*

Pour conclure, je voudrais insister sur deux points essentiels à mes yeux. Le premier concerne l'horizon temporel de toute politique étrangère. Pour le grand public, la politique étrangère, confondue à tort – comme on l'a vu – avec la géopolitique, est l'action au jour le jour des chefs d'État ou de gouvernement et des ministres des Affaires étrangères en ce qui concerne les relations interétatiques. Cette action est évidemment fondamentale, mais elle ne traduit que l'écume de schémas systémiques plus enfouis qui s'inscrivent dans la longue ou la très longue durée. J'ai voulu suggérer ici que la France et sans doute la plupart des autres États européens vivent encore sur la lancée de schémas de plus en plus périmés depuis la fin de la guerre froide. Les grandes lignes du système international dans les trois prochaines décennies me paraissent désormais suffisamment claires pour que l'on puisse élaborer un nouveau schéma, nettement distinct tout en se situant dans la continuité du précédent, par rapport auquel la diplomatie au jour le jour des années à venir aura à se situer. On retrouve ici la notion de cap.

Le deuxième point se rapporte à l'efficacité fonctionnelle. Dans les pays démocratiques, surtout quand les alternances sont fréquentes, on n'attend pas des dirigeants successifs qu'ils réinventent à chaque fois la politique étrangère de leur pays. Rares d'ailleurs sont ceux qui arrivent aux affaires avec une préparation suffisante dans ce domaine. D'où la grande importance des appareils administratifs sur lesquels s'appuie le travail gouvernemental pour l'exercice de la politique étrangère. Cet entretien n'avait pas pour but d'analyser l'évolution du Quai d'Orsay en tant que corps, du point de vue du cadrage de la politique étrangère de la France depuis la fin de la guerre froide. Mais il est certain que celles et ceux qui auront la charge de la diplomatie française dans les trente prochaines années devront contribuer à la penser à nouveaux frais. Dans le même sens, je pense que le Quai d'Orsay devrait être réorganisé en vue de la priorité européenne ainsi que je l'ai déjà dit, mais aussi du point de vue des compétences géographiques pour renforcer nos capacités d'interaction avec les pays du voisinage de l'Europe, c'est-à-dire de nos flancs, principalement sud et est. Enfin, je suis de plus en convaincu que dans une grande démocratie comme la France, les principes fondamentaux de la politique étrangère, surtout dans une période de mutation, doivent être régulièrement débattus et réaffirmés au sein du parlement, comme ce fut le cas sous la Quatrième République. Un tel renforcement démocratique permettrait aussi de faire émerger au sein de la classe politique davantage de compétences dans ce domaine essentiel de la vie nationale. Et en tant que président de l'Ifri, comment pourrais-je terminer sans insister sur le rôle des *think tanks* spécialisés qui se sont développés au cours des décennies, en Europe mais surtout aux États-Unis ou encore en Chine? ▪

SIMONA MODREANU
Facultatea de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" Iași
Faculty of Letters, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași
e-mail: simona.modreanu@gmail.com

De la literatura „newtoniană" la literatura „cuantică". Rupturi de nivel și continuitate (II)

Abstract

Două modele culturale coexistă încă în acest fragil echilibru de tranziție pe care îl experimentăm. În materie de ficțiune, ceea ce am știut și știm încă până acum ar putea fi subsumat unei literaturi de tip „newtonian", cu repere și cadre clasice, corespunzătoare unei paradigme pe care probabil o vom părăsi treptat, iar ceea ce am început să cunoaștem și să aprofundăm ar fi mai degrabă subsumabil unui tip de literatură „cuantică". Practica fanfiction-ului, atât din punct de vedere al creației, cât și al lecturii, evoluează textele pe care le „colonizează", schimbând în același timp și felul în care cititorii le privesc, trecând de la ceea ce noi obișnuim să numim intertextualitate la un concept mai complex – cu adevărat transdisciplinar, de asemenea incluzând și elementele conexe ale creativității derivate, ale autorului colectiv, cititorului jucător, în simultaneitate și sincronicitate, a culturii populare și mediilor multiple – care este cea a transficțuni.

Cuvinte-cheie: *fanfiction, transfiction, autor colectiv, univers alternativ, omegaverse, fandon, canon, slash*

Two cultural models still coexist in this fragile transitional balance we experience. In terms of fiction, what we have known so far and still know could be subsumed into a "Newtonian" type of literature, with classical landmarks and frames, corresponding to a paradigm that we will probably leave gradually, and what we have begun to know and deepen would be rather subsumable to a "quantum" type of literature. The practice of fanfiction, both in terms of creation and reading, evolves the texts it "colonizes", while changing the way readers look at them, escaping from what we are used to call intertextuality to a more complex concept, truely transdisciplinary, also including the related elements of derived creativity, author-collective, reader-player, simultaneity and synchronicity, popular culture and multiple media, which is that of *transfiction*.

Keywords: *fanfiction, transfiction, collective author, alternative universe, omegaverse, fandon, canon, slash*

Cenzura imaginarului

Pomeneam anterior de distincțiile și clasificările preexistente în lumea fanficțiunilor, la care s-au racordat și potterficțiunile și înaintăm deja pe terenul alunecos al combinației detonante între co-creație – ce pare să-i facă pe acești fani să creadă că intră într-o formulă de participațiune ce le dă drepturi exclusive, inducându-le un sentiment de posesivitate benignă până la un punct – și cenzura morală exercitată în virtutea adeziunilor „ideologice" asumate în numele cărora proaspeții scriptori își permit să-l ia la rost pe autorul prim (nici nu mai știm cum să-l numim) și să-i ceară socoteală, cu autoritate de proprietari. Se răstoarnă polaritatea tradițională: autorul devine coautor, ba chiar dispensabil, dacă își supără lectorii, iar cititorul iese din grila de destinatar pasiv și intră în jocul creației cu puteri depline. *Opera aperta*? Nu chiar.

Spuneam că o altă diferențiere între producțiile din fandomul potterian urmează linia de fractură a fanficțiunilor între istorisirile heterosexuale (prescurtat, *het*) și cele homosexuale (prescurtat, *slash*). Alte delimitări și nuanțări se insinuează și ele, generând, de pildă, podcastul *Harry Potter și Textul sacru*, ce prezintă lecturi ale cărților ca texte religioase, sau *Witch, please*, care propune o privire feminist-magică asupra lumii împricinatului, ori *Potterotica*, suficient de explicit prin titlu etc.

În Norvegia, Marianne Gunderson a făcut studii temeinice pe marginea fandomurilor, a fanficțiunii și a culturii internet, adăstând îndelung asupra *omegaversului*[1]. Vă veți întreba, poate, ce este acesta. I se mai spune și A/B/O (dacă tot sunt în vogă acronimele), adică „alpha/beta/omega", și delimitează un subgen de ficțiune erotică speculativă din zona *slash* a fanficțiunii, denumire inspirată din etologie, unde desemnează ierarhiile sociale, respectiv masculii „alpha", neutrii „beta" și supușii „omega". Extrapolând la specia umană, cei, sau mai precis, cele din categoria „omega" sunt identificate, în studiile de gen și teoriile feministe, cu femeile oprimate de-a lungul timpului de bărbații „alpha".

Cercetătoarea norvegiană ajunge la concluzia că fanficțiunea se învârte adesea în jurul chestiunilor sexuale delicate, generic numite *queer*. În ce privește fandomul lui Harry Potter, interesant ar fi, în opinia lui Gunderson, tocmai faptul că multe dintre ficțiuni sunt destul de departe de cărțile originale, ceea ce nu se întâmplă cu celelalte creații online care se desprind din același hipotext. Personajele lui J. K. Rowling par să fi aprins imaginația fanilor într-un mod cu totul special, fiecare ținând să-și definească propriul adevăr în ceea ce le privește. Iar referențialitatea, așa cum afirmam și la început, nu o reprezintă spațiul ficțional în sine, ci lumea real-virtuală contemporană, cu toate preocupările, grijile, îndoielile și revendicările ei actuale. Așa încât nu e de mirare că, fără să fi existat vreun consens printre fani în privința triadei de prieteni Harry-Hermione-Ron (deși fandomul are o mulțime de convenții), multe povestiri o zugrăvesc pe Hermione ca fiind o fată de culoare, sau pe Harry ca indian. De altfel, un serial online focusat pe „Hermione Granger și criza unui sfert de viață", o prezintă pe eroină nu doar sub chipul unei negrese, ci și în complicate configurații de *ship* (un alt cuvânt ce trebuie învățat de cei care circulă prin fandomuri anglofone, abreviere a lui *relationship*, „relație amoroasă", alături de derivatele sale *shipping* și *shipper*), căci Potterfanii sunt, în marea lor

[1] Marianne Gunderson, *What is an omega? Rewriting sex and gender in omegaverse fanfiction*, University of Oslo, Center for Gender Studies, 2017.

majoritate, nemulțumiți de relația platonică, de pură prietenie, pe care J. K. Rowling a gândit-o pentru Harry și Hermione. Așadar, noile fanficțiuni își doresc, pentru tânără, o relație pasională, problema survine când trebuie ales partenerul: cin' să fie? Delicatul Harry sau șturlubaticul Ron? Variantele conflictuale și dezbaterile despre *shipping* pe care le generează curg puhoi. Ba o vedem pe Hermione părăsindu-l pe Ron pentru a se instala în Los Angeles și a medita la alegerile sale de viață, ba o găsim cu Harry, în caz că acesta nu s-a cuplat cu Ginny Weasley, sora lui Ron, așa cum doresc o parte din fani. Pe cine mai interesează faptul că o sumă întreagă de citate din hipotextul rowlingian dezmint clar posibilitatea ca Harry și Hermione să ajungă împreună? Rațiunea acestui refuz din partea scriitoarei engleze își are rădăcina într-o analiză psihologică verificată de-a lungul vremii, atât în literatură, cât și în film, anume că reunirea într-o *ship* a protagoniștilor unei povești seriale împlinește într-un prim moment așteptările romantice ale fanilor pentru ca, la scurt timp, dispariția suspansului și a tensiunii vag erotice neconsumate să inducă o frustrare și o dezamăgire mult mai tenace. Însă fandomul lui Harry Potter o contrazice pe J. K. Rowling, considerând că afirmațiile acesteia sunt deliberat nedeslușite pentru a împiedica luarea în calcul a unei asemenea ipoteze.

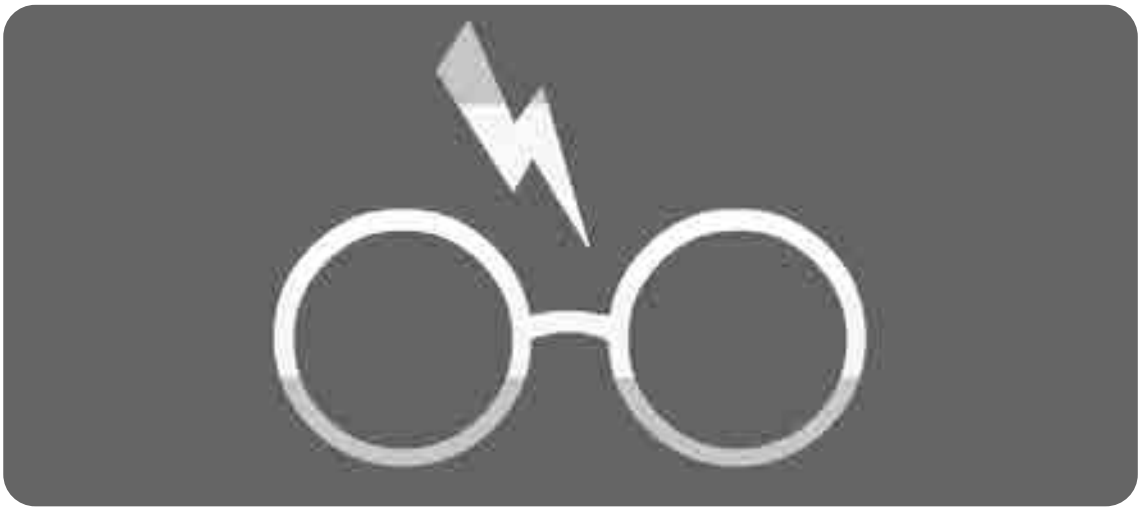
Cât pe ce să-i bănuim pe înfocații scriptori digitali de lecturi literare, filosofice și semiotice rafinate, dacă stăm să ne gândim că, pentru o bună parte din critica contemporană, sub influența lui Lacan și Derrida, de exemplu, contrasensul nu doar că nu trebuie exclus din lectură, ci e chiar un epifenomen așteptat, cel al decalajului măcar parțial în raport cu codurile auctoriale. Iar Umberto Eco, în căutarea Cititorului Model, avansa că unele decodaje aberante s-ar putea vădi fericite:

> Ce se întâmplă când cititorul, identificând structuri de profunzime, aduce la lumină ceva ce autorul *nu putea* dori să spună, dar pe care textul pare să-l exhibe cu o limpezime absolută. Atingem aici limita foarte subțire ce separă cooperarea interpretativă de hermeneutică – și, pe de altă parte, rolul hermeneuticii nu este, oare, de a-și asuma descoperirea în text a adevărului pe care îl oferă, îl lasă să se întrevadă, să transpară?[2]

Ba, dacă mergem mai în urmă încă, dăm și peste Proust, care afirma senin că „în cărțile frumoase, toate contrasensurile pe care le comitem sunt frumoase"[3]... Da, dar în cărți, mai mult încă, în cele frumoase. Or, fanficțiunea iese din schema de creație-lectură tradițională, iar cooperarea interpretativă, subînțelegând o ierarhie recunoscută de ambele instanțe, în viziunea lui Eco și a congenerilor, se dă de-a rostogolul, înfigând vârful auctorial în nisipurile mișcătoare ale Web-ului și etalând triumfător, ostentativ, obscen o bază de „hermeneutici" nenumărate și niciodată terminate. Fanficțiunile determină o dublă *work in progress*, și la nivelul narațiunii și la polul lecturii, ambele fiind modulate, extinse, torsionate după voie.

Iar dacă scriitoarea engleză se păstrează între limitele clasice în materie de gen și sex, fanficțiunile din omegavers au grijă să propună structuri de gen paralele, corespunzătoare dominantelor din cultura populară, permițând a fi citite ca un comentariu critic pe marginea acestor probleme. Omegaversul are o caracteristică particulară, aceea că

[2] Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. Myriam Bouzaher, *Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs,* Paris, Grasset, 1985 (1979), p. 230. (trad. noastră)
[3] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 305.



explorează premisele ce subîntind discuțiile despre sex și gen fără a fi constrâns de structurile realității. În acest mod pur speculativ, după cum arată Marianne Gundersen în teza ei, fanficțiunile de tip omegavers pot fi privite ca un set de cuburi de construcție prin combinarea cărora autorii individuali pot analiza logica internă a sistemelor de gen ficționale în societăți, relații și situații, examinând totodată consecințele acestora. În plus, așezând aceste problematici în narațiuni și personaje familiare precum Harry Potter and comp., sistemul A/B/O funcționează ca un punct de joncțiune între universuri paralele, prin care ne putem imagina cum s-ar derula reconfigurările specifice ale discursurilor despre sex și gen sub forma unor experiențe trăite și semnificante. Atunci când este inteligent și cu talent valorificată, această articulare marchează o foarte subtilă și ingenioasă relație între ficțiune și realitate, omegaversul putând juca rolul unui fel de laborator în care se experimentează diverse teorii și aplicații, testate pe milioanele de cititori care circulă prin fandomuri. A-l închipui, de pildă, pe Harry Potter ca femeie reprezintă o proiecție specifică acestui univers alternativ, căci *omega* figurează alteritatea codificată ca femeie. Iar scriind un personaj masculin ca *omega*, experiența de a fi tratat ca alteritate în moduri codificate feminin este imaginată ca fiind trăită de un personaj ce reprezintă norma masculină. Ca urmare a acestei duble interschimbabilități de gen, trăirea ca alteritate, codificată feminin, este transferată în universal.

Pe lângă cele ale minorităților etnice, ba chiar înaintea lor, fanficțiunile reflectă frământările din lumea reală legate de minoritățile sexuale. Asupra acestor chestiuni se apleacă și Jennifer Duggan în teza ei de doctorat[4] consacrată schimbărilor de gen și rasă în producțiile literare din fandomul lui Harry Potter. Pe urmele lui Gundersen, și Duggan constată că majoritatea Potterfanilor sunt transsexuali, queer și intersexuali, sau au o identitate de gen fluctuantă. Deși e greu să cunoști exact adevărul despre sexul celor din fandom, studiile indică un număr semnificativ mai mare de persoane aparținând unor minorități de gen în spațiile virtuale decât în societatea reală. Le rămâne sociologilor și criticilor literari să determine în ce măsură fanficțiunile reprezintă cu precădere un refugiu minoritar, dacă poartă o valoare

[4] https://sciencenorway.no/books-gender-and-society-gender-differences/harry-potter-fans-explore-gender-and-sexuality-online/1888797

intrinsecă sau strict conjuncturală, și dacă (și) lumea literaturii clivează în noi binomuri dominante, alpha/alb/heterosexual-lume reală vs. omega/negru, galben, roșu etc./alt gen-lume virtuală. Cert e că, potrivit rezultatelor cercetărilor, persoanele aparținând unei minorități se simt mai în largul lor în fandomuri decât în lumea obișnuită. Acolo sunt acceptați fără rezerve altele decât respectarea exigențelor și convențiilor fiecărui site. Ba mai mult, majoritatea oamenii intervievați de cercetători au susținut că, în măsura în care există vreun grup care nu-i judecă niciodată pentru ceea ce sunt, acela e fandomul lui Harry Potter. Așadar, literatura produsă de aceștia și pentru aceștia, prin alterarea reperelor cunoscute, are un rol modelator și cathartic, cei ce se regăsesc în ea autorizându-și vise de identificare cu personaje care le seamănă. Sigur, vizibilitatea sporită are și reversul ei, minoritățile fiind astfel mult mai expuse hărțuielilor.

Cercetările Mariannei Gunderson au condus-o spre constatarea că un mare număr de membri ai fandomurilor sunt femei *queer*, un alt segment important fiind constituit din persoane care nu se identifică nici ca bărbați nici ca femei, ce rescriu stereotipurile privitoare la gen și alte convenții preluate din cărțile originale pentru a crea ficțiuni pe care să-și dorească ei să le citească. În fond, această lume este guvernată de fascinație și frustrare, după cum notează Henry Jenkins[5], specialist american în cultura de convergență, narațiune transmedia și cultură participativă, el însuși prezentându-se ca *aca-fan* (prescurtare de la *academic fan*, deci un universitar care studiază fanii și este fan la rândul său). Fanii sunt într-un prim moment subjugați de personajele favorite, cele din ciclul *Harry Potter*, în cazul de față, dar, odată ce i-au incorporat mediului lor familiar, își proiectează asupra lor toate neîmplinirile proprii, efectuând un transfer psihologic care, prin forța de care dispun în spațiul virtual, modifică comportamentul personajelor pentru a le face să treacă prin alte experiențe decât cele din realitate sau din lucrarea originală. Dincolo de inevitabilele narcisisme care se exprimă în acest gen de creații, există multe trăiri și sentimente tăcute sau chiar reprimate care țâșnesc la lumină prin imaginație. Psihiatrii au și ei, cu siguranță, un câmp larg de observație și interpretare în această zonă care pare să aibă tot mai mare nevoie de ei.

Iată, de pildă, în ultima vreme, în urma unor opinii considerate transfobe, formulate de J. K. Rowling, o mare dilemă agită comunitățile internauților literari. Mai poți rămâne fan al lui Harry Potter și al unui univers a cărui creatoare susține public puncte de vedere contrare valorilor exprimate în opera sa? hamletizează fanii vrăjitori. Căci, trebuie s-o recunoaștem, celebra scriitoare a păcătuit grav. Și nu doar o dată. În sens invers pornind, de la cea mai recentă intervenție controversată, să amintim pe scurt că, în vara lui 2020, un editorial de pe site-ul Devex.com lansa un apel mondial la „crearea unei lumi post-Covid 19 mai egală pentru persoanele care au ciclu." Imbecilitatea agramată a formulării a trezit ironia scriitoarei britanice, care a replicat pe Twitter, simulând uitarea cuvântului „women", femei: „Sunt convinsă că exista cândva un cuvânt pentru aceste persoane. Ajutați-mă. Wumben? Wimpund? Woomud?" Atât le-a trebuit Potterfanilor ca să se dezlănțuie, amintindu-i autoarei faimoasei saga că și bărbații *trans* și persoanele *non binare* sau de *gen fluid* (a căror identitate de gen nu corespunde diviziunii, tot mai anacronice, bărbat/femeie) pot traversa acest moment

[5] Henry Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*, NYU Press, 2006.

lunar, acuzând-o de transfobie, ba chiar atribuindu-i aiuritorul apelativ de TERF (acronimul pentru *trans-exclusionary radical feminist*, care desemnează persoanele pentru care luptele duse de *trans*i fac umbră celor pentru drepturile femeii!). Și toate acestea pentru că, anterior, scriitoarea mai avusese o intervenție nefericită în dezbaterile fandomului, precizând că ea preferă să folosească termenul „sex" și nu pe cel de „gen", deoarece condiționează genul unei persoane de biologia exprimată la naștere. Nu e cazul să insistăm asupra acestei dezbateri deosebit de delicate, colaterală obiectului textului de față, dar indisociabil legată de acesta prin prisma reactivității, sensibilității, iritabilității cititorilor care nu-și iartă nici măcar autorii preferați, cel puțin în lumile virtuale. Să mai precizăm doar că rețelele sociale au explodat (în ambele sensuri, ce-i drept), în clipa în care, în decembrie 2019, J. K. Rowling a luat fățiș apărarea cercetătoarei britanice Maya Forstater, demisă din grupul de reflecție în care lucra, pentru că și-a permis să scrie pe Twitter că „bărbații nu se pot transforma în femei", ceea ce angajatorii au considerat a fi un limbaj „ofensator și de excluziune", iar tribunalul care i-a respins apelul a argumentat că punctul ei de vedere transfob „creează un cadru intimidant, ostil, degradant, umilitor sau ofensator", care este „inadecvat într-o societate democratică"! Evident, puțini se mai obosesc să se întrebe ce se întâmplă, totuși, în aceeași societate, democratică, cu ceilalți, încă majoritari, pe care discriminarea pozitivă îi aruncă într-o celulă cu pereți care se strâng încet dar sigur...

Revenind la consecințele acestor luări de poziții asupra potterficțiunilor și a receptării volumelor din seria *Harry Potter* în puternicul univers digital, este uluitor de urmărit, prin miile de reacții și confesiuni online, în ce măsură acest mediu le apare ca securizant și alinător, exact ca o *matrix*, celor care își găsesc aici un confort psihic și un echilibru aproape imposibile în societatea tridimensională. Trecând peste faptul că, în multe potterficțiuni, însuși personajul principal este văzut ca un adolescent care își face „coming out from the closet" (își mărturisește sexualitatea non conformă), deși nici cea mai mică aluzie la așa ceva nu se regăsește în textul original, unii fani o interpelează direct pe autoare, încercând să o determine să-și retracteze afirmațiile „defăimătoare". Iată-l pe unul dintre ei care explică, halucinant: „Ca bărbat gay care și-a aflat siguranța în Hogwarts de-a lungul copilăriei mele – să știu că persoanele *trans* nu o vor putea afla la rândul lor îmi frânge inima. Este un precedent atât de periculos... te implor să te mai gândești!" Între timp, fandomurile s-au umplut de bannere pe care scrie strident „Harry Potter and The Wrong Side of History" (H.P. și partea greșită a istoriei). Cum scriitoarea s-o mai fi gândit, dar nu și-a retractat spusele, doar a încercat să se justifice apelând la logică și la toleranță informată, potterfanii au trecut la represalii. Căci în lumea virtuală, cititorii se răzbună pe autori. Cale juridică nu au – încă! -, financiar nu o pot atinge, J. K. Rowling fiind prea bogată după așa un succes planetar, prin urmare, căile de atac trebuie să o atingă măcar simbolic, printr-o concertată răbufnire a fandomurilor. Ca atare, fanii îmbufnați au decis care să-și vândă cărțile fetișizate până acum, care să-și convingă amicii să nu le mai cumpere, protestând tot mai vehement online, în diverse intervenții, ba unii adresându-se chiar și presei care a urmărit cazul cercetătoarei concediate. Pare anecdotic, poate, dar iată că, în iunie 2020, revista americană *Variety* constata o „scădere surprinzător de bruscă și semnificativă a vânzărilor cărților lui Rowling", făcând o legătură directă între acest fenomen și declarațiile anti-trans, pe

care scriitoarea britanică le comisese în lunile anterioare. Numeroase rapoarte ale unor librari independenți indică faptul că aceștia au renunțat să mai păstreze cărțile autoarei în stoc.

Dar nimic nu e așa de simplu, căci, în afara opiniilor transfobe ale scriitoarei, cititorii și autorii de fanficțiuni se confruntă cu propriile crize de conștiință: după ce ți-ai petrecut o bună parte din viață în miezul universului potterian, devenit structurant și modelator, cum să boicotezi produsele derivate pe care franciza Harry Potter continuă să le scotă pe bandă rulantă (filme, documentare, felurite obiecte și mai ales jocuri)? Fandomul, care oricum nu e unitar în păreri, caută soluții pentru a împăca indignarea legitimă (?) cu nerăbdarea de a testa cel mai nou joc, Hogwarts Legacy. Iar o altă revanșă preferată de cititorii răzvrătiți este lectura în cheie explicit *queer* a ciclului potterian. O fac și aca-fanii, ca susnumita Jennifer Duggan, care a studiat cărțile în această perspectivă, găsind o sumedenie de simboluri care pot fi citite și interpretate în acest sens. Deriva, când are și suportul inteligenței și culturii, este mult mai greu de contracarat. Duggan duce hermeneutica înspre etimologie și o contextualizare mai largă, afirmând că întreaga lume a lui Harry Potter este considerată anormală de familia în care acesta a crescut, fiind clădită pe magie, un univers netradițional și flamboaiant ca expresie, în care bărbații se îmbracă în tunici lungi, iar cuvinte sau poțiuni pot opera schimbări de sex instantanee, or, cum *queer* înseamnă anti-normativ, e firesc ca genul *fantasy* și comunitățile de fani să ajungă să reprezinte un altfel de „acasă" pentru cei pe care societatea îi privește cu o curiozitate mai mult sau mai puțin îngăduitoare. Interesant – și îngrijorător, în bună măsură – este faptul că fandomul a devenit o importantă sursă de informare (pentru cei care nu prea știu cum stau cu identitatea lor de gen, dar nu numai, în fond, pentru toți cei care se simt puțin „altfel"), dar și de confirmare. Sudați ca membrii unei societăți secrete, fanii se simt puternici și îndreptățiți să cearâ socoteală lumii întregi, începând cu scriitorii incorecți politic, precum J. K. Rowling. Dar uneori nu mai știu încotro s-o apuce.

Observam anterior că a apărut o nouă meserie online, atașată de sociologia lecturii, aceea de psihiatru specializat în fanficțiuni și în fandomul lui Harry Potter, solicitat de cititorii derutați și sfâșiați între pasiunea pentru cărțile cult și dorința de se distanța cumva de autoarea în ale cărei declarații și valori nu se mai recunosc. Așa că psihiatrul îi domolește reamintindu-le că, până la urmă, această lume vrăjită le-a însoțit copilăria și le-a schimbat viața, că forța cuvântului creator de univers le-a dăruit și bucuria de a întâlni, fie și virtual, atâția alții asemenea lor, că le permite să se viseze în afara propriilor corpuri (o diversiune de la realitate nu întotdeauna benefică, de altminteri).

Culmea e că, dacă nu-i liniștește psihiatrul, fanii pot găsi consolare chiar în cuvintele odioasei scriitoare. Care, în chip straniu și fără îndoială involuntar, i-a pregătit pentru tușele transfobe. Cărțile ei sunt pline de exemple în care eroii înfruntă persoane cu puteri îndoielnice și îi apără pe cei marginalizați pentru ceea ce sunt. Fie că e vorba de Lucius Malfoy, Dolores Umbridge sau de însuși Lordul Voldemort, potterfanii au învățat din povestirile lui Rowling să-i recunoască pe cei mânați mai curând de ură decât de dragoste și să le reziste, și să-i sprijine pe oprimați împotriva asupritorilor, ceea ce, după cum au văzut în cărți, e lucru anevoios, îndelungat și plin de sacrificii personale.

Iată cum procesul receptării unui text literar se vede total perturbat de conjugarea neașteptată și în bună măsură nefericită a „interiorului" cu „exteriorul", de tot mai

fragila graniță între real și virtual, de confuzia instanțelor și rolurilor, într-un episod emblematic pentru complicata răscruce la care ne aflăm, civilizațional și paradigmatic vorbind, căci încăl(e)cate sunt paradigmele jakobsoniene ale enunțării – situația, tipurile de contact între interlocutori, autorul, destinatarii, modelarea estetică, intenția argumentativă. Sigur, scriitori blamați și practic eliminați din programele educative au mai existat, de n-ar fi să-i evocăm decât pe Louis-Ferdinand Céline – un geniu creator al limbii franceze în secolul al XX-lea –, sau pe Paul Morand – probabil cel mai fin stilist al nuvelei, în aceeași perioadă. Dar, în afara unor periodice „trageri de urechi”, autorul și opera au izbutit să treacă peste avatarurile omului biografic și, oricum, nimeni nu le-a cerut să-și „îndulcească” presupuse erori de judecată în textele publicate și nici nu a făcut-o în locul lor.

Or, trăim o cu totul altă epocă în prezent, în care cititorii se simt investiți cu misiunea sacră de apărători ai moralei publice (dar care o mai fi fiind aceea, devreme ce pozițiile conflictuale predomină? Un singur răspuns posibil: cât mai restrictivă, ca să nu riscăm să ofensăm printr-o sintagmă neglijentă, să zicem, urechea bleagă a câinelui vecinului, care, desigur, nu are nicio vină... nici câinele, nici vecinul). Acești *vigilanti* ai globosferei au pornit o cruciadă (a copiilor?), cu tot mai lizibile accente de fundamentalism, înversunându-se întru crearea și apărarea unei *newspeak* orwelliene care periclitează însăși posibilitatea de existență a ficțiunii.

Nu e nicicum vorba de a forța analogii valorice între scrierile lui J. K. Rowling și mai sus evocatul Céline, de pildă. Principial însă, problema este reală și serioasă. Deși, recunosc că încep să am o vagă reținere în a rosti ori a scrie cuvântul „real”... Să ne întoarcem însă la cazuistica fandomică, ale cărei nenumărate ramificații sunt producătoare de efecte concrete, căci judecata sumară și „condamnarea” scriitoarei britanice capătă nuanțe tragi-comice de proces al vrăjitoarelor postmoderne. Vorba filosofului Alain, nimic nu e mai periculos ca o idee când nu ai decât o idee!

Fanii care nu prea știu cum să se descurce într-o asemenea situație încurcată ar putea găsi o indicație chiar în textele incriminatei, mai precis în vorbele lui Dumbledore din Harry *Potter și pocalul de foc*: „Ne așteaptă vremuri grele și sumbre. În curând, va trebui

J. K. Rowling și actorii ecranizării seriei sale, Harry Potter

© *The Times*

să ne confruntăm toți cu alegerea între ce este drept și ce este ușor." Dificil, într-adevăr, căci dreptatea devine tot mai greu de atribuit fără rest. Dar potterfanii se consolează cu o idee care le e tot mai dragă: J. K. Rowling a creat „doar" o lume; ei au creat și continuă să creeze fandomul, care merge mult mai departe.

Cazul este simbolic pentru evoluția concepțiilor și practicilor scriiturii contemporane, nu doar pentru că seria lui Harry Potter e cea mai vândută din istorie, ci și pentru că, prin inventarea unor lumi fantastice atât de captivante și formatoare pentru tineri, scriitoarea britanică a complinit un orizont de așteptare și a devenit un important *influencer* în sfera politicii sociale și a relației ficțiune-referent real la scară mondială. De aceea și sunt atât de urmărite și comentate cele mai mărunte declarații ale ei. I-am evocat pe Céline și Morand, între atâtea alte exemple, pentru dezbaterile morale iscate de autori reali în lumea reală. Nu e însă prima dată când și fandomurile se confruntă, în spațiul virtual, cu dificultatea de a decide dacă o operă poate fi cu adevărat separată de autorul ei. Să ne amintim, de pildă, de zbuciumatul destin postum al lui H. P. Lovecraft, marele artizan al povestirii *fantasy-horror* a secolului trecut și totodată rasist, misogin, retrograd, nihilist, sau de scandalurile stârnite de opiniile homofobe ale lui Orson Scott Card, și el scriitor de *science-fiction*, devenit celebru în anii 1980 cu saga lui Ender, îndeosebi romanul *Jocul lui Ender*, pe care, de altfel, l-a rescris în 1991, pentru a-l face să corespundă mai bine orientărilor politice ale vremii, și despre care un fost fan dezamăgit, ca atâția alții, de omul din spatele cărții scrie pe blogul său foarte vizitat: „Nici ficțiunea, nici creatorii ei nu ființează în vid; și nici alegerea de a consuma artă sau de a susține un artist nu este neutră moralmente. Orson Scott Card este monstruos de homofobic, rasist, promotor al violenței și avocat împotriva drepturilor fundamentale ale omului..."[6] E nevoie, într-adevăr, de mult discernământ, dar îndoiala nu va dispărea niciodată și nici balanța, cel puțin când este vorba de un mare creator, nu se va păstra în echilibru. Știm prea bine că baudelairienele *Flori ale răului*, de pildă, sunt un buchet de poeme profund misogine și totodată un vitraliu de unică strălucire în catedrala literaturii franceze. Sigur că nici un cuvânt scris nu există în afara nenumăratelor fire și fibre care leagă ființa creatorului de un întreg context, dar nu poate fi recuzat nici rolul imaginarului, iar, de pildă, negând frumusețea trecătoare a femeii reale, Baudelaire nu a făcut decât să o transmute într-o frumusețe literară nepieritoare, un ideal la care, omenește, nu putem aspira decât cățărându-ne pe vise și frustrări. La fel procedează și ceilalți stigmatizați menționați și, în fond, orice creator autentic. Nu e ușor de acceptat pentru mulți cititori, dar într-o lume structurată pe cupluri opozitive, ca a noastră, simpla enunțare a frumosului, a binelui, a adevărului (am evitat intenționat majusculele) atrage mai puțin decât inducerea necesității lor prin exacerbarea negativului. Șocul rezultat produce o mutație în plan mintal, adesea favorabilă unei înțelegeri mai cuprinzătoare. Dar aceasta este altă discuție.

II. Canon, fanon, „hybron". Între cultura populară digitală și antielitismul analogic

Se pare că nu pactul de ficțiune trebuie refăcut, ci pactul cu realitatea după ce aceasta trece prin ficțiune. Pentru că deja

[6] https://www.wired.com/2013/10/enders-game/

s-au configurat limpede două universuri paralele în materie de creație și lectură, care se intersectează arareori și care par să funcționeze după reguli diferite, cam la fel ca – de este permisă analogia – lumea macroscopică și lumea subatomică, a fundamentelor realității. Și așa cum provocarea supremă pentru fizicieni este să găsească o teorie unificatoare a totului, care să împace și teoria relativității și mecanica cuantică, la o altă scară, mai mică, dar nu nesemnificativă, va trebui fără îndoială găsită o posibilitate viabilă și satisfăcătoare de racordare a celor două perspective asupra creației, cea vizibilă, în care funcționăm mai greoi, inerțial în bună măsură, sub atracția unei forțe gravitaționale care ne ține împreună, dar cu roluri și poziții distincte, identificabile, și celălalt univers, tot mai populat, generator de ceea ce am numit – imperfect, desigur – „literatura Matrix", în care indecidabilitatea, inseparabilitatea, suprapunerea și toate celelalte principii cuantice transformă actul artistic și modifică radical structurile perceptibile în celălalt „univers", unde sunt supuse unei logici și unei cauzalități fondate pe determinism. Există o teorie care afirmă că dacă cineva descoperă ce este Universul și de ce există, atunci acesta va dispărea și va fi înlocuit cu ceva mai bizar și mai inexplicabil. Și există o altă teorie care afirmă că acest lucru s-a întâmplat deja...

Deocamdată, suntem doar observatori ai acestui fenomen exploziv și cu o expansiune extrem de rapidă (coordonată cu metaversurile, NFT-urile și alte mutații produse de AI), pe care mulți continuă, ba chiar preferă să-l ignore. E drept că, așa cum în lumea modelului einsteinian, nu e nevoie să cunoști existența sau mișcarea quarcilor pentru a construi un avion care să zboare, nici spațiul literar, în ansamblul său, nu piere dacă nu știe ce isprăvi au mai comis membrii fandomurilor, sau ce fanficțiuni s-au mai desprins din textele „clasice". Dar autorii unici, în carne și oase, tind să devină victime colaterale, într-un vârtej creator (și nu judec aici calitatea producțiilor respective, doar cantitatea care începe să conteze) care îi aspiră până la a se dispensa de ei, după cum o afirmă răspicat unii dintre cei mai înverșunați Potterheads, care ajung să susțină că J.K. Rowling a creat, *poate* (!), lumea magică a lui Harry Potter, dar că acesta este mult mai mult decât ea, o depășește, o acoperă, dobândind o existență autonomă care își devorează creatorul și se mișcă pe alte traiectorii, asemenea unui Golem scăpat de sub control. Rețeaua virtuală, fandomurile decid aici (e vorba în speță de cazul Rowling, dar malaxorul digital e din ce în ce mai hămesit) dacă și unde se opresc, dacă și cum „întind mână" prin frontiera permeabilă pentru a influența și lumea reală (cum s-a întâmplat cu librăriile care vând tot mai puțină carte pe hârtie din ciclul original), dacă se adresează mass-mediei clasice, dacă boicotează produse concrete, derivate ale francizei.

Din afară privind, ne-am putea întreba care este legătura între, pe de o parte, evocatul asalt al noilor ideologii oblojitoare de varii sensibilități (perfect legitime pe fond, nici nu încape discuție despre dreptul oricărei ființe umane la respect, demnitate, șanse egale), care sapă consistent și insistent la temelia unei construcții societale, a unei anumite așezări civilizaționale, într-un orizont coerent și predictibil, și de cealaltă parte, dezvoltarea fulminantă și ponderea ce nu mai poate fi neglijată a mediului virtual, în care, la fel ca în lumea subatomică, legile par să funcționeze pe dos, năruind ierarhiile și polarizările tradiționale, precum raporturile autor-text-cititor. Legăturile sunt multiple, voi reaminti doar două pe care datele statistice le evidențiază, atât cât se poate în acest spațiu difuz: universul literar digital paralel se conturează ca spațiu

al nerăbdătorilor și al nemulțumiților. Dacă secolul XX a fost cel al vitezei, atunci acesta e cel al simultaneismului și ubicuității, sfidătoare de convenții canonice. Procesul de creație, producție și difuzare a unei cărți obișnuite este, cum bine știm, suficient de anevoios și îndelungat. Iar în cazul unei serii, precum cea a lui Harry Potter, pot interveni feluriți factori subiectivi sau obiectivi care să prelungească intervalul până la apariția unui nou volum, spre exasperarea fanilor râvnitori care decid atunci să își asume acest rol.

A doua observație statistică privește tipologia participanților la această nouă formă de creație și control – în măsura în care dezvăluirile online sunt fiabile – care indică o supremație numerică a celor „diferiți", a alienaților, a minorităților de orice fel (rasiale, religioase, dar mai cu seamă sexuale), care se simt marginalizați sau neglijați în societatea fizică și caută un spațiu de existență protector, fie el și virtual, și de expresie liberă. De aici încolo intervin însă alte considerente, căci frustrările transportate din real se transformă în răfuieli virtuale, a căror virulență crește exponențial odată cu îndepărtarea de obiectul vendetei. După cum constată unul dintre psihologii potterfanilor, foarte mulți, mai ales dintre proaspeții recruți, nici nu știu, de fapt, de ce fandomul e atât de supărat pe J. K. Rowling. Autoarea a contat, la început, până la coagularea nemulțumirilor, care însă, odată formulate și substanțial alimentate, ies din cadrul ficțiunii pentru a se amesteca cu realitatea. Atitudinea e cu atât mai revendicativă cu cât se îmbogățește cu afecte exacerbate, căci sfera virtuală, nefiind confruntată cu un anume *common sense* societal, ce îngrădește, în lumea reală, expresia unei emotivități paroxistice, se descătușează polemologic, acordându-și abateri de la norme conversaționale și licențe adesea grotești, dacă nu hilare.

Conjuncția realului cu virtualul se vădește teribil de greu de gestionat. Pentru fani, Harry Potter nu este doar un produs fizic, devreme ce povestea și personajele ei au avut și au un impact major asupra propriei vieți. Și atunci, „trădarea" lui Rowling, care își rezervă și ea dreptul de a nu adera orbește la

© *Homunkulus28/Getty*

toate direcțiile de opinie corecte politic, este trăită cu un acut sentiment de pierdere personală a ceva deosebit de important (de unde și nevoia de terapeuți „digitali"). E ceea ce dr. Travis Langley, profesor de psihologie la Henderson State University, identifică drept o „relație parasocială", în care cititorii își dezvoltă o interacțiune unilaterală cu o istorisire, un personaj de ficțiune sau o celebritate. Parasocialul poate fi și profitabil, când e vorba, de pildă, de identificarea cu un personaj pozitiv, pe care fanii încearcă apoi să-l imite în existența lor cotidiană. În acest mod, mulți cititori au (sau au avut) o relație parasocială cu scriitoarea engleză, care a fost o sursă esențială de inspirație pentru ei, inclusiv prin interesul public acordat celor mai puțin favorizați de soartă și prin acțiunile caritabile. Prin urmare, când ea nu a mai „corespuns", dezamăgirea a fost resimțită ca o infidelitate de neiertat. E ca și cum ar muri un erou. Sau un zeu. Care, în același timp, continuă să facă parte din tine. Dar fandomul e uriaș, ceea ce au creat ei, ca cititori, dar și ca autori secundari, e dincolo de persoana lui Rowling, pe care o repudiază, de care nu mai au nevoie. Dr. Langley le recomandă tuturor celor măcinați de probleme de conștiință să încerce să caute răspunsurile pozitivante în ei înșiși, revenind asupra lucrurilor pe care li le-a oferit lumea vrăjitorilor de la Hogwarts la început. Psihiatrul pomenește de o *disonanță cognitivă* acută la potterfanii dislocați între sentimente și atitudini contradictorii.

În acest mod, o nouă formă de critică literară se profilează online, cum e cea desfășurată pe site-ul Black Girls Create (Fetele negre creează) al Deliei Gallegos, scriitoare, cântăreață, jurnalistă, site destinat examinării artei lui Rowling sub un unghi mai critic, ce presupune identificarea, disecarea și, eventual, „corectarea" defectelor detectate în ciclul potterian, pentru o abordare holistică și o înțelegere mai completă. Gallegos admite că sunt „și lucruri bune în cărți"[7], dar că, „în calitate de adulți și gânditori critici", cititorii au putut observa o sumă de „scăpări" deranjante, cum ar fi sexismul (relevat în descrierea unei Hermione „stridentă" și „isterică"), sclavia elfilor de casă disimulată într-o alegorie „prost elaborată" și, mai incriminant încă, în perspectiva declarațiilor transfobe recente, tendința de a asimila caracteristicile non conforme cu răul, ca în *Harry Potter și pocalul de foc*, unde agasanta jurnalistă Rita Skeeter are „mâini masculine"! No comment. Probabil că și J. K. Rowling a rămas fără replică în fața unei mustrări fără drept de apel, de pe acest site, interesant din punct de vedere naratologic și al mecanismelor receptării, prin care personajul preferat este pur și simplu desprins de creatorul său, căruia i se reproșează că nu-l înțelege, și transferat în plasa îngăduitoare a cititorului! „Harry, protagonistul *nostru*, se apropie de persoanele care sunt diferite de el. Și nu le judecă pentru diferența lor. Nu se întreabă niciodată de ce Hagrid este așa de mare. E un principiu fundamental în cărțile lui acela că outsiderii sunt adevărații eroi. *Presupun că nu le-ați mai citit de când le-ați scris*" (sublinierile ne aparțin).

Dacă acest gen de reacții și interpretări ar fi singulare, cu siguranță nu ne-ar reține atenția. Dar sunt zeci de milioane de utilizatori ai platformelor digitale pentru care literatura se declină în asemenea formule și dezbateri. Să nu ne amăgim. Forme de cenzură și de autocenzură au existat dintotdeauna, mai vizibile sau mai discrete, piramidal, pornind de la cele care delimitează paradigma socio-politico-culturală în interiorul căreia apare o scriere literară, până la

[7] https://blackgirlscreate.org/2019/05/delia-gallegos/

strategiile proprii fiecărei edituri care, însă, nu se pot îndepărta prea mult de cele generale. Acestea fiind spuse, situația actuală devine inconfortabilă, dacă nu de-a dreptul intolerabilă pentru creatorii tradiționali, a căror marjă de libertate în prelucrarea realului sau a imaginarului se îngustează pe zi ce trece.

Cine sunt noii cenzori literari? În principiu, persoane stimabile, foarte implicate în păstrarea unor limite de bun simț în privința chestiunilor referitoare la rasism, feminism, homo- sau transfobie, rele tratamente aplicate animalelor și copiilor etc. Convingerile și vigilența lor sunt cât se poate de respectabile, până la punctul însă în care severitatea nenuanțată a judecății lor îi împinge la o lectură fundamentalistă a textelor, fără recul, fără umor, fără contextualizări culturale. Deși în mediul virtual sunt mult mai nocivi prin absența oricărei reglementări (cu excepția celor introduse de titularii site-urilor), și în lumea reală devin tot mai vocali și vizibili, făcându-i adesea să bată în retragere pe cei care nu se simt suficient de puternici ca să-i înfrunte. Adepții *woke, cancel culture, black lives matter* și alte derivate ale mișcărilor antirasiste și feministe din anii 70 ai secolului trecut, ambalate într-o nebuloasă de corectitudine politică și ecologism se indignează feciorelnic pentru orice divergență de opinii, iar cei care nu privesc lumea strict prin aceeași ferestruică le ofensează și cea mai infimă sensibilitate. O scriitoare franceză de literatură pentru tineri, Marie-Aude Mirail, povestea recent că a fost acuzată de „grasofobie" pentru că unul dintre personajele ei rostește la un moment dat enormitatea: „E grasă, dar drăguță", după care a fost acuzată de cruzime animală fiindcă într-un manual de lectură a îndrăznit să includă fraza: „Milo îi dă un bobârnac șobolanului Riri", înfruntând un val de revoltă atât de mare încât abia a reușit, cerându-și mii de scuze, să stopeze o petiție pe Change.org și alte reacții în lanț pe rețelele sociale...

Nimic nu mai are voie să fie controversial, cum spun numeroșii *sensitivity readers* din editurile americane, acest sistem sinistru de control, pe cale să contamineze și Europa. Stigmatizarea e cuvântul cheie. Nimeni nu mai trebuie să fie stigmatizat. Cel puțin, nu dintre minoritarii de toate felurile. Că de majoritari, nu prea se mai vorbește. Chiar dacă nu prin număr, cel puțin prin statut și libertate de expresie, aceștia vor deveni foarte curând minoritarii minoritarilor. Ar fi necesar un alt gen de vigilență, care s-ar putea naște doar dintr-o revoltă a „elitelor", dar cine să și-o mai asume, câtă vreme și vârfurile acestora (vezi luările de poziție recente ale președintelui Macron) practică un jenant „antielitism al elitelor", cum îl numește Alain Finkielkraut, întrecându-se în ipocrizii populiste: „Noua elită este *cool* și nu o interesează patrimoniul decât pentru a face din el o pregustare *punchy* a *world culture*, altfel spus, o premoniție a rock-ului sau rap-ului."[8] Din capitulări editoriale în autocenzuri tot mai mutilante, vom străbate iute această cale spre iad pavată cu atâtea intenții bune și ne vom trezi că ficțiunea a devenit imposibilă pentru că pur și simplu nu vom mai fi capabili să imaginăm „alteritatea". Orice descriere a unei diferențe va stârni, inevitabil, suspiciunea cuiva. Prin urmare, vom șterge din gramatici declinările pronominale și ne vom adăposti cu toții fericiți sub umbrela unui „noi" amorf, dar participativ anglobant. Aș vrea să fie doar un sarcasm forțat această ultimă remarcă, dar nenumărate exemple mă determină să cred că e o oglindă strâmbă a deja-realității

[8] Alain Finkielkraut, op, cit. p. 126. (trad. n.)

„după-literaturii" lui Finkielkraut. Care notează, de altminteri, că „Multiculturalismul nu aduce, în pofida aparențelor, o lărgire salutară a patrimoniului. Cultura, în acest cadru nou, nu se deschide spre opere îndepărtate, pe nedrept ignorate. Ea își schimbă sensul pe furiș, nu mai este explorare a existenței, ci declarație de identitate, experiență tribală."[9]

Proteiformi și fără tabuuri se visează scriitorii. Și-ar dori să se poată strecura în continuare în piei de șaman, pirat, prințesă, hoț, vrăjitoare, cavaler, artist, pisică, indian, negru, pigmeu etc., sau pur și simplu în cea a unui om obișnuit, care speră să mai poată contempla senin culori, arome, gusturi și fantasme diferite. Altfel, nici măcar Garp nu vom mai putea fi. Ne amintim, desigur, de minunatul roman tragico-burlesc al lui John Irving ce anunța, în 1978, o altă modalitate de intrare a realității în ficțiune în chiar miezul ficțiunii. Un soi de Matrix *avant la lettre*. Nu era chiar un procedeu original, antecedente mai existaseră, și în literatura europeană, și în cea (sud-)americană, dar marea seducție a povestirii rezida în posibilitatea imaginației de a se institui stăpână voioasă peste o harababură generală. Peripețiile rocambolești din *Lumea văzută de Garp* dezvăluie un univers în care toate referințele sunt inversate fără vreo urmă de reținere: mama prezintă o virilitate bărbătească, Robert devine Roberta (clonabilă, ca cele identice, cu numeroase nasuri din farsa metafizică ionesciană) și așa mai departe. Cu alte cuvinte, ceea ce ținea, pentru Irving, de registrul fantasticului este la ordinea zilei actualmente și e greu de crezut că asemenea personaje colorate, trăsnite, exuberante, zburătăcind într-o lume haotică, irezistibilă, comică și disperată ar mai trezi zâmbete parodice și nu procese de intenție defăimătoare. Tocmai pentru că, așa cum spune scriitorul din roman, ori de câte ori vezi un televizor aprins e semn că acolo se află cineva care nu citește... Și cam multe televizoare sunt aprinse în nopțile lumii de azi. Câți mai cutează, chiar printre scriitori sau filosofi, să mai ridice problema artei și imaginarului ca cheie de lectură edificatoare, spumoasă și revelatoare a complexității lumii noastre? Cine mai acceptă că „romancierul este un medic care nu se ocupă decât de incurabili... și noi toți suntem incurabili" (Garp dixit)? Incurabili, dar nimic nu ne împiedică să înlocuim barthesianul imperiu al semnelor cu postmodernul imperiu al urâtului. Și măcar de-ar fi vorba de urâtul baudelairian, cât se poate de scandalos și deliberat injurios până la blasfemie, tocmai pentru a trezi nevoia de frumos și a ascuți aspirația spre ideal. Dar acum ni se cere doar o narațiune plată, căldicică, aseptică, defel supărătoare. Urâtul ca plictis, așadar, lipsit însă de orice dimensiune metafizică.

Un nou Ev Mediu. Digital?

Nu se pune problema de a reaprinde o dezbatere ce redevine periodic fierbinte, căci nicio altă perioadă din istoria omenirii nu a strâns laolaltă atâtea poncife, pe care istorici, filosofi, antropologi le tot repun în discuție, fără a reuși cu adevărat să ofere o imagine mai nuanțată și corectă a acestei fascinante epoci pentru marele public. Cu eclipse, înfrumusețări sporadice și variații, după Primul Război Mondial (care a cunoscut vârful expresiilor de tip „nou Ev Mediu") și până la președintele Emmanuel Macron, formula poartă ideea surd angoasantă de reinstalare a unor caracteristici atribuite perioadei medievale, cu deosebire

[9] *Ibidem*, p. 103. (trad. n.)

începuturilor dominate de invaziile barbare, cu accente extreme ce evocă „o apocalipsă fără regat”[10], un sfârșit de lume care nu lasă să se întrevadă o deschidere, ci un recul durabil și radical al patternurilor civilizaționale ce ne-au structurat până acum. Jacques Le Goff, marele medievist, figură dominantă a acestor studii în ultimele decenii, a reușit să impună o viziune relativizantă, mult îmbunătățită, departe de perspectiva catastrofistă generalizată pe seama întunecimilor obscurantiste și a miturilor ignoranței care o însoțeau anterior, apărându-și cu strășnicie dogmatică teritoriul îndelung deștelenit și adus în altă lumină (susținut în acest demers și de Jacques Derrida, printre alții), atacat de câțiva străluciți eseiști și retoricieni în ultima vreme, între care Alain Minc și al său *Nou Ev Mediu*[11], sau Jacques Attali, într-o serie de articole polemice în care declară răspicat că „Intrăm într-o perioadă de nou Ev Mediu”[12], argument dezvoltat ulterior într-un nou articol[13]. În ce-l privește, Alain Minc susține că, după căderea Zidului Berlinului, omenirea a pornit-o pe drumul unui nou Ev Mediu, adică a unei lumi complet destructurate, pradă crizelor, tribalismului, o lume fără centru în care trăiesc tot mai mulți marginali și excluși, din care rațiunea se retrage în favoarea ideologiilor primare, a superstițiilor și fricilor ancestrale, în care autoritatea și structurile se fărâmițează.

Sunt și acestea, fără discuție, trăsături pe care, sub o formă sau alta, le regăsim în fanficțiune, dar apropierea de Evul Mediu mi-a apărut semnificativă în primul rând prin tratamentul operei colective în raport cu subiectul autonom. Individul și individualismul, în artă și societate, se demarcă odată cu apropierea de Renaștere, până atunci markerii identității creatoare, în speță „eul” scriitorilor sau semnătura artiștilor plastici fiind o raritate. Nici chiar apariția numelor sau poreclelor, semnalate începând cu secolul al XI-lea, nu au permis cu adevărat distingerea unui individ de un loc de origine, un clan, sau o meserie. Stilistic vorbind, operele literare erau mai curând orientate spre imitarea unor forme și conținuturi preexistente, antice îndeosebi – mai curând o rescriere așadar – și nu spre invenție, care merge mână-n mână cu afirmarea unui „eu”. Să ne amintim că „deviantul”, ereticul, dintr-o perspectivă religioasă, în primul rând, își vedea numele rostit, prin urmare, acolo unde credințele colective sunt puternice, eroarea nu poate fi decât individuală.

În sens invers evoluției post-renascentiste, lumea actuală se dezindividualizează. Este, în bună măsură, o rezultantă a mondializării și a noilor tehnologii care ne-au introdus pe toți în „satul global”, unde, în esență, ne îmbrăcăm, mâncăm, ne comportăm la fel, alergăm după aceleași telefoane, vedem aceleași filme și suntem toți prieteni pe rețelele sociale. Ne-am recontaminat de „colectivizare”, fără conotație comunistă de astă dată. Ba chiar fără să ne-o ceară nimeni în mod explicit. În fandom, individualizarea e sinonimă cu victimizarea. Așa cum am văzut în cazul Harry Potter,

[10] Laurent Broche, « “Nouveau Moyen Âge” et “apocalypses sans royaume” : investigation sur des scénarios catastrophistes (1870-XXIe siècle) », *Revue ¿ Interrogations ?*, N° 26, 2018 « Le médiévalisme. Images et représentations du Moyen Âge », http://www.revue-interrogations.org/nouveau-Moyen-Age-et-apocalypses.

[11] Alain Minc, *Le nouveau Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1993.

[12] Jacques Attali, „La nouvelle économie est par nature anticapitaliste”, *Libération*, 5 mai 2000, în care observă, între altele, că „dominația pieței asupra democrației deschide asupra unei monstruoase simultaneități a Binelui și a Răului. Asupra unui fel de *nou Ev Mediu* unde barbaria stă lângă abundență.”

[13] Jacques Attali, „Moyen Age : défense d’entrer”, *Libération*, 23 mai 2000.

J. K. Rowling este „devianta" desemnată, înfierată în fel și chip, în vreme ce vajnicii acuzatori stau pitiți, solidari, într-o Inchiziție invizibilă.

Și mai este un argument care m-a determinat să privesc fanfictiunea în acest context mai larg al regresului individualității, un argument științific de astă dată. Numeroase studii recente de biologie, antropologie, psihologie, neuroștiințe evidențiază fără putință de tăgadă o micșorare cu circa 10% a creierului uman față de cel al strămoșilor noștri de acum circa 3000 ani. Surprinzătoarea descoperire i-a încântat într-un prim moment pe cei care sunt convinși că „ne prostim" de ceva vreme (nu că s-ar înșela întru totul...), dar explicația corectă pare a fi alta: dimensiunea creierului nu are legătura cu inteligența, ci cu adaptarea la evoluția societală. În timpurile când supraviețuirea, apoi izbânda profesională și familială depindeau de capacitatea individuală de reacție, de competențe și abilități personale, creierul se dezvoltase pentru a le putea adăposti în numeroasele-i rețele neuronale. Dar în zilele noastre, individul se sprijină tot mai mult pe inteligența colectivă, pe „înțelepciunea de turmă" (nu doar imunitatea dobândită ne apropie de regnul animal prieten), pe ideea că un grup e mai deștept decât cel mai deștept individ din grup, după cum ne informează dr. James Traniello de la Boston University[14]. Or, creierul e un organ funciarmente leneș, precum textul în viziunea lui Umberto Eco, sau mai bine-zis, economicos, funcționând pe principiul legii minimului efort. Iar creierele mari consumă mai multă energie decât creierele mici, deci externalizarea cunoștințelor către biblioteci, platforme digitale și alte Big Data ne-a făcut să economisim spațiu de stocare și să lăsăm creierul să se odihnească restrângă dimensiunile. Aproape orice informație circulă liber în spațiul virtual (chiar și cele, multe, pe care nu le dorim), așadar idealul omului universal, sau ciceronianul „*Omnia mea mecum porto*" sunt vestigii anacronice. Dacă internetul îmi pune la dispoziție „creierul" universal, de ce să mă mai ostenesc să-l mobilez individual? Și dacă scriptorii digitali rescriu mituri și povești cu așa iuțeală și ușurință, „la ce bun poeții în vremuri de restriște"? ■

[14] When and Why Did Human Brains Decrease in Size 3,000 Years Ago?, October 22, 2021; https://neurosciencenews.com/evolution-human-brain-collective-intelligence-19524/

BIBLIOGRAFIE

Jacques ATTALI, „La nouvelle économie est par nature anticapitaliste", *Libération*, 5 mai 2000.

Jacques ATTALI, „Moyen Age: défense d'entrer", *Libération*, 23 mai 2000.

Roland BARTHES, „Texte (théorie du)", *Encyclopædia Universalis*, 1974.

Umberto ECO, *Lector in fabula*, trad. Myriam Bouzaher, *Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs,* Paris, Grasset, 1985 (1979),

Alain FINKIELKRAUT, *L'après-littérature*, Paris, Stock, 2021.

Stanley FISH, *Quand lire c'est faire: l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Prairies ordinaires, 2007.

Gerard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Marianne GUNDERSON, *What is an omega? Rewriting sex and gender in omegaverse fanfiction*, University of Oslo, Center for Gender Studies, 2017.

Mihai IOVĂNEL, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*, Iași, Polirom, 2021.

Henry JENKINS, *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*, NYU Press, 2006.

N. LACELLE, J.-F. BOUTIN, M. LEBRUN, *La littératie multimodale appliquée en contexte numérique – LMM@: outils conceptuels et didactiques*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2017.

Nathalie LACELLE, Gérard LANGLADE, *Former des lecteurs/spectateurs par la lecture subjective des œuvres*, în J.-L. Dufays (dir.), *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pour qui faire? Sens, utilité, évaluation*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2008.

François LE GOFF, Véronique LARRIVÉ, *Le temps de l'écriture: écritures de la variation, écritures de la réception*; Grenoble, Presses de l'Université Grenoble Alpes, 2018.

Liberté, „Rencontre 1977: Ecrivain et lecteur" nr. 118-119, Montréal, iul.-aug. 1978, pp. 83-84.

Alain MINC, *Le nouveau Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1993.

Michel PICARD, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 305.

Sheenagh PUGH, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005

Maxime ROUSSY, *Un înger care plânge,* Iași, Junimea, 2003.

Richard SAINT-GELAIS, Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux, Paris, Seuil, coll. „Poetique", 2011.

SITOGRAFIE

Archea, *Don't judge a book by its cover*, (Sherlock BBC), Live Journal [e. l.], 2011. http://sherlockbbc-fic.livejournal.com/10852.html?thread=55086692#t55086692

Fanny BARNABÉ, *Ludicisation des pratiques d'écriture sur Internet: une étude des fanfictions comme dispositifs jouables*. Sciences du jeu, 2, 2014; https://journals.openedition.org/sdj/310

Laurent BROCHE, «"Nouveau Moyen Âge" et "apocalypses sans royaume": investigation sur des scénarios catastrophistes (1870-XXIe siècle)», *Revue Interrogations?*, N° 26, 2018 «Le médiévalisme. Images et représentations du Moyen Âge», http://www.revue-interrogations.org/nouveau-Moyen-Age-et-apocalypses.

Sébastien FRANÇOIS. (2009). *Fanf(r)ictions: tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans*. Réseaux, 153(1), 157-189; https://www.cairn.info/revue-reseaux2009-1-page-157.htm

Ipsos, *Les jeunes et leur rapport aux livres et à la lecture en 2016*; http://www.ipsos.fr/communiquer/2016-06-28-jeunes-et-leur-rapport-aux-livres-et-lectureen-2016

https://www.newyorker.com/magazine/2011/11/28/no-death-no-taxe

https://sciencenorway.no/books-gender-and-society-gender-differences/harry-potter-fans-explore-gender-and-sexuality-online/1888797

https://www.wired.com/2013/10/enders-game/

https://centrenationaldulivre.fr/donnees-cles/les-francais-et-la-lecture-en-2021

When and Why Did Human Brains Decrease in Size 3,000 Years Ago? October 22, 2021; https://neurosciencenews.com/evolution-human-brain-collective-intelligence-19524/

FLORICA DIMITRESCU
Lingvist, Academia Română
Linguist, Romanian Academy
E-mail: fnsa.ro

A fost Mihai Eminescu un pictor „in pectore”?

Abstract

Ne permitem să presupunem că lirica lui Eminescu, prin locul deloc neglijabil acordat segmentului semantic reprezentat prin cromatică, ar putea fi privită, măcar în parte, și ca o pictură, iar, prin urmare și autorul ei ca un pictor „in pectore“ de o factură cu totul deosebită.

Cuvinte cheie: *Mihai Eminescu, culori, pictură, cromatică*

We allow ourselves to assume that Eminescu's lyric, through the not negligible place given to the semantic segment represented by chromatics, could be seen, at least in part, as a painting, and therefore its author as a painter „in pectore” in a very special manner.

Keywords: *Mihai Eminescu, colors, painting, chromatics*

Într-o lucrare recentă, *Din lumea culorilor lui Eminescu* (Eminescu, L.C.) publicată în două numere din *Caiete critice* și anume partea I în numărul 12 (350) 2016, pp. 38-57 și partea a II-a în numărul 1 (351) 2017, pp. 20-38, am încercat să înfățișez bogăția elementelor cromatice prezente în lirica eminesciană. Cu cât înaintam în cercetarea „culorilor“ din poezia lui Eminescu (menționăm aici că cercetarea s-a bazat pe prima ediție a lui Eminescu din 1884, București, datorată marelui critic Titu Maiorescu, (Eminescu, P.), retipărită la Editura Academiei în anul 1989; trimiterile se vor face la această nouă ediție), cu atât ne dădeam seama că inegalabilul nostru poet era, într-un fel, și un pictor, drept care am considerat potrivit pentru acel articol motto-ul *ut pictura poesis*. De altfel, se știe de mult ce legături strânse se pot țese între cele două minunate arte, poezia și pictura. În ceea ce ne privește, am considerat că, poet poliedric, M. Eminescu era, în același timp, și un pictor de un tip cu totul special. Care au fost argumentele noastre expuse în lucrarea citată *supra*, Eminescu, L.C.*?* Să ne fie permis ca pornind de la lucrarea amintită, din care vom reproduce aici unele pasaje semnificative, să prezentăm, în rezumat, acele fațete ale textelor eminesciene care au condus la ipoteza că M. Eminescu era nu numai un poet inegalat, ci și un pictor *in pectore*. Argumentele sunt:

I) Utilizarea masivă a elementelor cromatice în opera lirică a lui Eminescu. Schematic, am ajuns la concluzia că, în succesiunea descrescătoare a ocurențelor culorilor în lirica eminesciană, acestea figurează astfel:

Pe primele două locuri se situează non-culorile ALB și NEGRU și anume:

1) ALB apare în opera poetică eminesciană de 152 de ori, dintre care 54 *alb* și 98 de substitute.

2) NEGRU apare de 97 de ori, dintre care 52 *negru* și 45 de substitute.

Urmează culorile propriu-zise în ordinea următoare:

3) GALBEN apare de 88 de ori, dintre care *galben* de 15 ori și 73 de substitute.

4) ROȘU apare de 52 de ori, dintre care *roșu* de 23 de ori și 29 de substitute.

5) ALBASTRU apare 31 de ori, dintre care *albastru* de 23 de ori și 8 substitute.

6) VERDE apare de 12 ori și nu are substitute.

7) INDIGO nu apare sub această formă ci sub aspectul VÂNĂT, de 7 ori, fără substitute.

8) VIOLET nu apare sub această formă ci sub aspectul VIORIU, de 5 ori, fără substitute.

Specificăm că în lirica eminesciană nu figurează nicăieri culoarea PORTOCALIU.

În tabelul de mai sus apar unele cifre ce indică SUBSTITUTE. Despre ce este vorba? Am socotit necesar ca alături de examinarea culorilor și a non-culorilor să fie cercetați și acei termeni care, atât la Eminescu cât și în limba comună, au o semnificație cromatică.

La ALB substitutele acestei non-culori sunt: *argint, candid, ceară (albă), clar, cridă, dalb, a luci, lucire, a lumina, luminat, lumină, luminător, luminiș, luminos, marmură, ninsoare, omăt, pânză, spumă, a vărui, zăpadă, zid.*

La NEGRU substitutele sunt: *întuneca, întunecat, întunecime, întunecos, întuneric, negură.*

Culorile propriu-zise au următoarele substitute:

GALBEN: *ambră, aramă, aur, aurit, bălai, beteală, blond, ceară (galbenă), pal, palid, paloare, a păli, a polei, rază.*

ROȘU: *flăcări, înflăcărat, jeratic, purpură, rumenire, sânge, vatră, văpaie, crunt, încrușit* (ultimele două sunt arhaisme, dintre cele mult apreciate de Eminescu în poezia sa, v. Dimitrescu, *Eminescu* în *Contribuții* pp. 246-266).

ALBASTRU: *azur, senin.*

VERDE, VÂNĂT, VIORIU nu au substitute.

Am socotit că acești termeni care sugerează cu pregnanță anumite culori sau non-culori trebuie incluși printre cei de care se ocupă cromatica.

În plus am adăugat la termenii cromatici consacrați și câteva NUANȚE INDEPENDENTE. Este vorba de o serie de lexeme cu sens cromatic care trebuie separate de NUANȚELE DEPENDENTE care provin de la o culoare anume de tipul *alburiu* „născut“ din *alb, a înverzi* explicabil din *verde* ca și *înnegri* din *negru*. Dintre NUANȚELE INDEPENDENTE remarcăm la Eminescu prezența unor termeni cu accepție comună cromatică cum sunt *sur, mohorât, posomorât, brun, cărunt* etc.

II) În lirica eminesciană am întâlnit, și am considerat aceasta semnificativ la un poet, o serie de termeni specifici picturii, precum și denumiri ale unora dintre ustensilele utilizate pentru pictură în epoca

poetului precum: *cărbune, culoare, icoană* (lexem cu o mare frecvență la Eminescu), *a încondeia*: „Sprâncenele arcate .../ ce o singură trăsură măiestrit le *încondeie*“; aici *a încondeia* are sensul metaforic “a contura”, *pânză* are de mai multe ori în poezia lui Eminescu accepția metonimică “tablou”: „[Rafael] a creat pe *pânza* goală pe Madona Dumnezee“ sau „S'o desmierzi / Ca pe o marmoră de Paros sau o *pânză* de Corregio“ (corect Correggio, eroare care i-a scăpat lui Creția în C.), *tablou, trăsură* cu semnificația “linie, contur” (v. ex. de mai sus la *încondeia), zugrăvi.*

În poezia lui Eminescu se întâlnesc, în afară de cei amintiți imediat *supra*, și alți termeni din sfera picturii, o dovadă în plus pentru cât aprecia „omul deplin al culturii române“ – cum l-a numit Noica pe poet în *Introducere*, p. 107 – acest nobil domeniu artistic în special în proza sa, mai ales în *Cezara.* Aici ne întâmpină și alte lexeme din sfera picturii, precum și unele ustensile specifice artelor din acele vremuri. de ex.: *creion, desemn, a desemna, penel, a picta, pictor, a schița, schiță.*

III) De asemenea, este simptomatică aplecarea poetului nostru față de o seamă de artiști de primă mână evocați în lirica sa, de ex. pictorii renascentiști Rafael, citat de două ori în *Venere și Madonă,* Antonio Allegri Correggio sau Giacomo Palma. Poate că ar trebui să amintim acum și despre prietenul mai tânăr al lui Eminescu, pictorul român Epaminonda Bucewschi.

IV) Un alt argument al interesului lui Eminescu pentru arte, și în special pentru pictură, este că printre personajele importante din nuvela *Cezara* se găsește un bătrân pictor, Francesco, „c-o barbă sură, îmbrăcat cu-o bluză de catifea“ (Simion, Șuteu, Eminescu, PL, p. 77) care „a fost [ucenic] la un sculptor“ și a „umplut suprafața pereților cu ornamente și basoreliefuri“ (*op. cit.* p. 79). Pe Francesco îl surprindem în activitate, în „odaia lui care-i este și atelierul unde se află și uneltele sale de lucru – *palete, pinsule, piedestalul negru de lemn“* (*op. cit*. p. 82); pictorul lucrează la tabloul *Căderea îngerilor* pentru care Cezarei i se pare potrivit, ca *model* (un termen ce desemnează un personaj des utilizat de către pictori și sculptori) pentru demon, tânărul și frumosul călugăr Ieronim; Francesco face referință la un alt tablou în replica „Ce frumos [ar fi] Adonis în tabloul *Venus și Adonis*, d-ta Venus, el Adonis“ (*op. cit.* p. 77). În atelier este amintit și pictorul Giacomo Palma, specializat în exprimarea frumuseții feminine, sau tânărul sclav Antinous (*op. cit.* p. 78) din Bitinia, devenit prototip al esteticii masculine în antichitate, iar din sculptură, este evocată „marmura“ (cea de Paros în *op. cit.* p. 90), masiv prezentă în creația lirică a lui Eminescu (v. frumoasa analiză a nuvelei *Cezara*, în volumul *Melancoli*a, pp. 184-185 al regretatului G. Gană).

V) De fapt, numeroase dintre poeziile lui Eminescu sunt „colorate“, cum, în imensa majoritate a cazurilor, picturile sunt exprimate prin culori, odată ce cele mai multe cuprind minimum un epitet cromatic pe fiecare pagină din ediția supusă discuției. Din această perspectivă am vrea să atragem atenția asupra poeziei *Egipetul* – recent analizată de Alex Ștefănescu în DE – probabil cel mai „colorat“ dintre textele lirice ale lui Eminescu și care atrage cititorii și prin bogăția cromatică. Iată impresionanta suită coloristică din această poezie în succesiunea din text: valuri *blonde,* cerul d'Egipet desfăcut în *foc* și *aur, maluri gălbii*, flori unele *albe*... ca *argintul de ninsoare, /* alte *roșii ca jăratec*, alte-*albastre*, tufele de mături ce cresc *verzi*, oglinda-i *galben-clară,* câmpii

verzi, i-a 'mbrăcat cu-*argint* ca 'n soare *să lucească,* nisipuri *argintoase*, haină de *aur roș,* se aruncă *'ntunecat*, sulițe de-*argint*, vremuri apuse, *sure*, crânguri *auriți*, noaptea-i *clară, luminoasă,* undele visează *spume,* marmuri *albe*, veștmintele lor *dalbe*, harfe *de argint*, răcoarea nopții *brună*, oglinda lui *de aur*, flamingo cel *roș, luna argintește* Egipetul, *argintos* gând, mere *de-aur,* (î)n săli *lumină luce.*

Se pot număra aici nu mai puțin de 8 elemente cromatice din toate categoriile, cu 37 de ocurențe în numai 6 pagini (73-78), exprimate, pe lângă numele cromatic propriu-zis, în variate alte modalități. Astfel:

alb apare sub următoarele înfățișări: *albe, ca argintul de ninsoare, argintoase, cu argint, să lucească, albe, dalbe, de argint, argintește, argintos, să lucească, clară, luminoasă, spume, lumină, luce;*

galben*: blonde, aur, gălbii, galben-clară, auriți, aur;*

roșu: *foc, roșii, jăratec, roș;*

albastru*: albastre;*

verde*: verzi;*

brun: *brună;*

întunecat*: întunecat;*

sur*: sure.*

Se poate remarca – și este oare întâmplătoare? – absența din *Egipetul* a unui element cromatic îndeobște foarte frecvent în lirica eminesciană – non-culoarea *negru* (dar este adevărat că apare o singură dată substitutul *întunecat*).

VI). Dar cea mai peremptorie probă a atracției lui Eminescu spre pictură o dă, cu evidență, opera sa lirică unde, cu ajutorul a numai câtorva elemente cromatice, ca veritabili „vectori" vizuali, poetul schițează o serie de mini-, uneori maxi-portrete, feminine cu precădere. Să nu fie și acest har special al lui Eminescu în legătură cu cei trei pictori renascentiști amintiți de el, cunoscuți și recunoscuți, de fapt renumiți, tocmai prin portretele de femei? Eminescu zugrăvește prin cuvinte în genere siluete de tinere, uneori în mișcare.

O paranteză înainte de a trece la exemplificări: menționăm că cifra care precede citatele reprezintă numărul de termeni coloristici utilizați în fiecare, cifra de la sfârșit trimite la pagina din Eminescu P., iar în paranteza finală se notează denumirile celor două sau *n* culori prezente în text.

Iată un portret monocromatic în *alb*:

3**.** O umbră dulce cu *de-argint* aripe *albe*
Cu doi ochi ca două basme mistice, adânce, *dalbe* –198
(de argint "alb strălucitor", alb, dalb "alb").

Sau *alb* cu o notă cromatică aparținând altei culori, *galbenul,* întruchipat prin metalul denumit *aramă:*

3. De treci codri de *aramă,* de departe vezi *albind*
Ș'auzi mândra glăsuire a pădurii *de argint* –213
(aramă "galben", albind, de argint).

Dar cele mai numeroase portrete se sprijină pe două sau mai multe culori diferite (deși, mai puțin frecvent, aceeași culoare poate figura de 2 sau de 3 ori în citat), deci sunt **bi-** sau **pluricromatice**:

2. Ea se uită... Păru-i *galben,*
Fața ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei *albaștri*
Toate basmele s'adună –41
(galben, albastru).

2. Singurică 'n cămăruță brațe *albe* eu întinz
Și mă 'nbrac în părul *galben*, ca în strai ușor țesut –207
(alb, galben).

2. Și de-a soarelui căldură
Voi fi *roșie* ca mărul,
Mi-oi desface *de aur* părul
Să-ți astup cu dânsul gura –99
(roșu, de aur “galben strălucitor”).

2. Ea-și acopere cu mâna fața *roșă* de sfieală,
Ochi ’n lacrimi și-i ascunde într’un păr ca *de peteală* –209
(roșu, peteală “galben”).

3. Din valurile vremei, iubita mea, resai,
Cu brațele *de marmur*, cu părul lung, *bălai*
Și fața strălucește ca fața *albei* ceri –121
(de marmur “alb”, bălai “galben”, alb).

3. Pe-a altarului icoană în de raze *roșii* frângeri
Palidă și *mohorâtă* Maica Domnului se vede –89
(roșu, palid, mohorât).

3. Îi fosnea uscat pe frunze poala lung’ a *albei* rochii,
Fața-i *roșie* ca mărul, de noroc i-s umezi ochii
La pământ mai că ajunge al ei păr *de aur* moale –215
(alb, roșu, de aur “galben strălucitor”).

3. S-a făcut ca ceara *albă,* fața *roșă* ca un măr
Și atâta de subțire, să o tai c’un fir de păr
Și cosița ta *bălae* o aduci la ochi plângând –209
(alb, roșu, bălae “galben”).

3. Ochii ei cei mari *albaștri*, de blândețe dulci și moi,
Cu adânc pătrund în ochii lui cei *negri* furtunoși,
Și pe fața lui cea slabă trece-ușor un nour *roș* –
Se iubesc – și ce departe sunt deolaltă amândoi –93
(albastru, negru, roșu).

Iată și o splendidă descriere a fetei împăratului dormind „înecată de lumină“:
5. După pânza de painjen doarme fata de ’mpărat;
Înecată de *lumină* e întinsă în crivat;
Al ei chip se zugrăvește plin și *alb:* cu ochiu-l măsuri
Prin ușoara *’nvinețire* a subțirelor mătăsuri;
Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci ș’arată
Trupul *alb* în goliciunea-i, curăția ei de fată
Resfiratul păr *de aur* peste perini se ’mprăștie,
Tâmpla bate liniștită ca o umbră *viorie*,
Și sprâncenele arcate fruntea *albă* i-o încheie –204, 205
(lumină, alb [de 3 ori], vânăt (învinețire), alb, de aur “galben strălucitor”, vioriu “violet deschis”, alb).

Acesta este un simplu portret sau un tablou complex? Lăsăm dreptul cititorilor noștri să decidă!

Mai rar se înregistrează și portrete masculine:
3. Părea un tânăr Voevod
Cu păr *de aur* moale,
Un *vânăt* giulgi se ’ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E *albă* ca de ceară
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie ’n afară –281
(de aur “galben strălucitor”, vânăt, alb).

Comentând aceste versuri, G. Călinescu, O., II, p. 477, arată că Luceafărul „pare un Apollo“.

3. Părul său *negru* ca noaptea peste-al marmurei braț *alb*
Abia candela cea tristă cu reflectul ei *roș-alb*
Blând o rază mai aruncă ce peste-a lui față trece –90
(negru, alb, roș-alb).

4. Pe *negre* vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în *foc de soare*

Din *negru* giulgi se desfășor
Marmoreele brață
El vine trist și gânditor
Și *palid* e la față –284, 285
(negru, foc de soare "roșu", negru, marmoree "alb", palid).

Todoran, *Eminescu*, p. 385, consideră cele două strofe de mai sus ca reprezentarea unei sculpturi unde: „Zburătorul" ia înfățișarea „tânărului voievod" din mitul românesc, ca și voievodul în *Bogdan Dragoș*, „un mort frumos și tânăr", de o frumusețe asemeni celor sculptate în statuile antice, purtând blestemul nemuririi lui fără a da, însă, nici o minimă importanță elementelor cu caracter cromatic, prezente în text de patru ori care, după opinia noastră, sugerează mai curând un tablou decât o sculptură.

Eminescu a creat și adevărate tablouri de mai largă respirație având printre elementele constitutive și culorile. Este vorba de „pânze", cele mai numeroase din natură, fie
monocrome:
În *roșu:*
3. Pe un deal răsare luna, ca o *vatră de jăratec*
Rumenind străvechii codri și castelul singuratic –203
(*vatră de jăratec* – (dublu *roșu*), *rumenind*),

fie, cele mai multe, **pluricrome**:
3. Lacul codrilor *albastru*
Nuferi *galbeni* îl încarcă
Tresărind în cercuri *albe*
El cutremură o barcă –87
(albastru, galben, alb).
Despre această primă strofă din *Lacul,* Negoițescu, *Poezia*, p. 143, opinează că reprezintă „perfecția miraculoasă".

3. De treci codri *de aramă*, de departe vezi *albind*
Și-auzi mândra glăsuire a pădurii *de argint*
Acolo, lângă isvoare, iarba pare de *omăt*
Flori *albastre* tremur' ude în văzduhul tămâiet –213
(galben "de aramă", albind "alb" [de 3 ori], de argint "alb", omăt "alb", albastru).

sau scene de revoltă ca în:
3. Ca marmura de *albe*, ca ea nepăsătoare
Prin aerul cel *roșu* femei trec cu arme 'n brață
Cu păr bogat și *negru* ce pe umeri se coboară
Și sânii lor acopăr – e ură și turbare
În ochii lor cei *negri,* adânci și desperați –135
(alb, roșu, negru, negru).

Mai rar apar tablouri casnice, precum acest interior sărăcăcios de colibă, calificat de Călinescu în ILR 406: drept „neospitalier":
7. Atunci intră în colibă, și pe capătu-unei laiți
Luminá cu mucul n*egru* într-un hârb un *roș* opaiț;
Se cocea pe vatra *sură* două turte în cenușă...
Pe cuptorul uns cu humă și pe coșcovii pereți
Zugrăvit-au c'un *cărbune* copilașul cel isteț

Purceluși cu coada sfredel...
O beșică-n loc de sticlă e întinsă ’n ferestruie,
Printre care trece-o dungă *mohorâtă* și *gălbuie* –212
(luminá, negru, roșu, sur “cenușiu”, cărbune “negru”, mohorât, gălbui).

Sau un vesel, multicolor tablou floral:
6. Flori, juvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare,
Unele *albe*, nalte, fragezi, ca *argintul* de *ninsoare*
Alte *roșii ca jăratec*, alte-*albastre* –73
(alb, argint “alb strălucitor”, ninsoare “albă”, roșu, jăratec “roșu”, albastru).

Trebuie remarcat că *albul* apare în majoritatea celor 21 de portrete sau tablouri de *supra* unde, uneori, acesta este privilegiat prin prezența sa sub o triplă înfățișare în cadrul aceluiași exemplu cum este în:
„de departe vezi *albind*
Ș’auzi mândra glăsuire a pădurii de *argint*.
Acolo, lângă isvoare, iarba pare de *omăt*“ –213;
sau în:
„Unde-ajung [razele tale]. Par *văruite zid*, podele ca de *cridă*“ –204;
sau în:
„Unele-*albe* [florile], nalte, fragezi, ca *argintul* de *ninsoare*“ –73.
Credem că nu este exagerat să considerăm că *albul* este un leitmotiv la Eminescu.

În ordinea descrescătoare a culorilor, situația prezenței lor în portretele și tablourile de mai sus este următoarea: *alb* 23, *roșu* 13, *galben* 11, *negru* 8, *albastru* 5, *vânăt, mohorât* și *palid* 2, *roș-alb* și *sur 1*. Se observă că *albul* are un apreciabil decalaj față de următoarele două, iar acestea se află la o oarecare distanță în raport cu toate celelalte. De

asemenea, este de remarcat că primele trei locuri sunt reprezentate prin culorile cele mai luminoase – *alb, roșu, galben* –, ceea ce concordă cu caracterul – totuși! – robust al poetului Eminescu. Evident că este vorba aici de o statistică aleatorie, dar considerăm că și aceasta, realizată numai pe eșantioane reduse din opera poetului realmente „assoluto“ al literaturii noastre – cum inspirat l-a numit Rosetta del Conte intitulându-și volumul pe care i l-a consacrat *Eminescu o l’assoluto* – pot trage serios în cumpănă, cel puțin într-o anumită măsură. Ajungând la această încheiere putem afirma că îi dăm perfectă dreptate lui Creția care în *Eminescu*, p. 208 opina că poetul avea „un suflet însetat de puritate și de beatitudine“; în același timp și pe aceeași linie de gândire adăugăm că densa utilizare a non-culorii *alb* și a nuanțelor sale adiacente sau a substitutelor merge mână în mână în lirica eminesciană cu frecvența unor anumite cuvinte dintr-o zonă lexicală care poate aduce unele indicii ce confirmă aspirația lui Eminescu spre candoare, precum ar fi termenii *suav, gingaș, curat, curățenie, nevinovat / nevinovăție, inocent / inocență, grație, candid, candoare, diafan, senin, plăpând*.

VII) Iată, în chip de concluzie, și câteva opinii ale criticilor specialiști în poezia lui Eminescu care consideră că acesta are unele reale calități de pictor. Astfel, Călinescu face constatarea (ILR, p. 409) că are „strofe de o pictură sigură" și insistă (ILR, p. 204) asupra „tablourilor de iarnă" în opera lirică a lui Eminescu, cu specificul „împerecherii cu celelalte anotimpuri", iar Vianu, *Eminescu,* p. 205 subliniază că *verdele* „pictează un aspect particular al naturii" ca apoi, generalizând, să aprecieze simțul vederii la Eminescu care „are o acuitate neobișnuită în perceperea formelor, a culorilor". Conform observației perspicace a lui Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 207, în chip special Eminescu se dovedește a fi „un puternic tip senzorial, dar mai cu seamă vizual". Tohăneanu, unul dintre cei mai delicați exegeți ai lui Eminescu, în *Studii*, p. 93, scrie despre „înclinarea către pictural" a poetului iar în *Expresia*, p. 110 despre redarea „cu grație, [a unor] detalii de portret sau de peisaj". Despre *Înger și Demon,* rafinatul Negoițescu în *Poezia,* p. 26, socotește că poate fi comparat, prin gingășie, cu Giotto, iar Irimia, *Limbajul*, p. 288, trimite, cu subtilitate, chiar mai aproape de noi, la „pictura modernă", punând accentul pe cromatica de mare expresivitate a lui Eminescu. În fine, Alex Ștefănescu conchide în articolul său despre *Scrisoarea I*, că „În afară de neobișnuita sa imaginație prospectivă, Eminescu are și capacitatea de *a-și vizualiza ideile"* (R. lit. 18-19, IV 2016, p. 17). De altfel, dacă ni se permite o „actualizare", iată ce scrie doamna Daria Ghiu, critic de artă, în *Obs. cult*. din 4 martie 2016, p. 21 despre genul de pictură poetică al Mariei Vianu în expoziția sa intitulată *Calea spre lumină*, deschisă, în martie 2016, la București: „Lucrările Mariei Vianu sunt *picturi-haiku* (subl. n.), forțate să interiorizeze natura, anotimpul, într-o stare". De altfel, să ne amintim ce observa poetul Charles Baudelaire despre pictorul Delacroix: „Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, *un poète en peinture"* (subl. n.). În această privință, v. și opinia similară lui Caracostea în *Arta,* pp. 199-201.

VIII) Dar mai poate fi invocat și un alt argument dacă ne amintim că Eminescu ar fi vrut să-și intituleze volumul de poezii *Lumină de lună* (Călinescu, O. II, 327); această denumire (neîntâlnită ca sintagmă în Eminescu, P) – care cuprinde principalul termen-substitut al *albului* – *lumina* –, dar nu o lumină puternică, ci una mai tainică, mai stinsă ca cea *de lună* – ne poate „transmite" ceva esențial despre concepția poetului asupra locului *luminii* în opera sa lirică; nu mai insistăm asupra numărului enorm de ocurențe ale bogatei familii a acestui termen pe care, mai mult decât probabil, Eminescu îl socotea, alături de *alb*, cu adevărat important în plăsmuirile sale poetice.

*

Mai departe, în timp, ar urma să se amplifice și să se intensifice investigația începută asupra cromatismului în complexa operă eminesciană, însemnând cercetarea în totalitatea liricii sale, a prozei și, de ce nu? și a articolelor cu subiect politic care ar avea darul de a arunca o altă perspectivă și asupra specificității poetului și asupra caracterului său. Astfel am putea presupune că în adâncul cutelor inimii lui Eminescu exista o irepresibilă aspirație către ceva mai însorit, către diafan etc. care ar conduce și spre altceva decât spre copleșitorul pesimism, deși excepționalul nostru poet se impregnase nu numai cultural de acesta, dar și avea suficiente motive pentru starea

sufletească ce-i corespundea. De-abia după o cercetare multilaterală – pentru care, de pildă specialiștii în psihologie ar avea un cuvânt semnificativ de spus – se va putea detecta, concret, dacă nu cumva ar trebui nuanțată această aplecare a sa și să se mute ușor accentul puternic pus asupra pesimismului lui Eminescu; evident că nu se va înlocui, pur și simplu, pesimismul cu optimismul, ceea ce ar însemna o nedreaptă simplificare și o mare exagerare, dar s-ar putea ca pesimismul să fie, într-o anumită măsură, diminuat sau „îndulcit“ sub forma „melancoliei“ (v. foarte interesantele pagini ale primului capitol intitulat *Dar eu sunt melancolic* din Gană, *Melancolia*). Credem însă că, în această situație, mărturia unui contemporan care l-a cunoscut bine pe Eminescu este edificatoare. Mai ales dacă acesta nu este nimeni altul decât Titu Maiorescu, care susținea următoarele în prefața sa la O.C. ale lui Eminescu, ediția din anul 1922: „Dacă ne-ar întreba cineva: a fost fericit Eminescu? am răspunde: cine e fericit? Dar dacă ne-ar întreba: a fost nefericit Eminescu? am răspunde cu toată convingerea: nu! Ce e drept, el era pătruns de ideile lui Schopenhauer, era, prin urmare, pesimist. Dar acest pesimism nu era redus la plângerea mărginită a unui egoist nemulțumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște“ (p. 18). Concluzia lui Maiorescu la care aderăm este: „Seninătatea abstractă – iată nota lui caracteristică“ (p.19)...

Limbajul statisticii – socotit nu de puține ori, plat și sec, dar, măcar în mod ideal, exact – utilizat în varii locuri în prezenta lucrare are, credem, capacitatea de a atrage atenția că în Eminescu sălășluia și un poet nu neapărat al unei luminozități explozive, dar măcar al luminii vesperale sau nocturne, adusă de razele domoale ale lunii, al seninătății care induce și o altă natură a sa, cea melancolică, desigur, coexistentă cu cealaltă, care, ambele, sublimate, pot fi scoase în relief, printre altele, și prin universul culorilor sale discutate aici atât din punctul de vedere al lingvisticii, cât și din cel general-artistic. Astfel, iată că statistica, pe baza DLPE, arată că termenii *melancolie* și *melancolic* sunt atestați, împreună, de 11 ori în opera artistică a lui Eminescu (să mai amintim din O I, 106, perfecta egalitate dintre *melancolie* și *vers:* „Grieri, șoareci, Cu ușor măruntul mers, Readuc melancolia-mi, Iar ea se face vers“...), iar *senin* și *seninătate* de 23 de ori, în timp ce termenul *pesimism* nu apare nicăieri. De altfel, pesimismul lui Eminescu nu este total împărtășit nici de unii cercetători avizați ai liricii sale; printre aceștia se numără, precum am amintit mai sus, Ramiro Ortiz, care îl socotea pe poet un adevărat copil al naturii, „il poeta romeno della foresta e della polla“ („poetul român al pădurii“ – al dragului codru, Eminescu, P., p. 211 – „și al izvorului“) sau rafinatul Edgar Papu, *Poezia,* p. 32, care evocă „așa zisul «pesimism» al lui Eminescu“ – pe care „eu l-aș numi numai *nemulțumirea* lui Eminescu“, la care, în ceea ce ne privește, îndrăznim să adăugăm sentimentul nuanțat al *mâhnirii* („Laudele lor desigur *m-ar mâhni* peste măsură“ O. I, 141).

Dacă ne întoarcem, în final, la întrebarea pusă în titlul acestui text, răspunsul nostru se poate formula astfel: ne permitem să presupunem că lirica lui Eminescu, prin locul deloc neglijabil acordat segmentului semantic reprezentat prin cromatică, ar putea fi privită, măcar în parte, și ca o pictură, iar, prin urmare și autorul ei ca un pictor „in pectore“ de o factură cu totul deosebită... ■

Aprilie 2017

BIBLIOGRAFIE

Caracostea, Arta – D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, ediție de Nina Apetroaie, Iași, 1980.

G. Călinescu, O. II – G. Călinescu, *Opere* II. Ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, introducere de Eugen Simion, București, 2016.

Creția, C – Petru Creția, *Corecțuni și emendări* în Eminescu, P, pp. X-XXXI.

Creția, *Eminescu* – Petru Creția, *Mihai Eminescu*, București, 1994.

C. Cr. – *Caiete critice*, revistă, după 1990, București.

Dimitrescu, *Contribuții* – Florica Dimitrescu, *Contribuții la istoria limbii române vechi*, București, 1973.

Dimitrescu, *Eminescu* – Florica Dimitrescu, *Mihai Eminescu și limba veche,* în Dimitrescu, *Contribuții*.

Dimitrescu, *Eminescu, L.C.* – Florica Dimitrescu*, Din lumea culorilor lui Eminescu,* în *C. cr.*, I în nr. 12 (350) 2016 și II în nr 1 (351) 2017.

DLPE – *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* sub redacția acad. Tudor Vianu, București, 1968.

Eminescu. O – Eminescu, *Opere*, ediție critică de acad. Perpessicius, București, vol. I-VI, 1939-1963.

Eminescu, OC – Eminescu, *Opere complete*, seria I, Poezii, vol. I, cu o notiță biografică de T. Maiorescu, București, 1922.

Eminescu, P. – Mihail Eminescu, *Poesii*, prima ediție de Titu Maiorescu, București, 1884, retipărită în București, 1989.

Gană, *Melancolia* – George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, București, 2002.

Irimia, *Limbajul* – Dumitru Irimie, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, 1979.

Negoițescu, *Poezia* – I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, 1980.

Noica, *Introducere* – Constantin Noica, *Introducere la miracolul eminescian*, București, 1992.

Obs. Cult. – *Observatorul cultural*, revistă, după 1990, București.

Papu, *Poezia* – Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1971.

R. lit. – *România literară,* revistă, înainte și după 1990, București.

Simion, Șuteu, *Eminescu, P.L.* – Mihai Eminescu, *Proza literară*, ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu, București, 1964.

Ștefănescu, DE – Alex Ștefănescu, Despre *Eghipet*, în R. lit. 24, 10 IV 2016.

Ștefănescu, *Scrisoarea I* – Alex Ștefănescu, *Scrisoarea I* în R. lit. 18-19, IV 2016.

Todoran, Mihai Eminescu – Eugen Todoran, *Mihai Eminescu și epopeea română*, Iași, 1981.

Tohăneanu, *Studii* – G.I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București,1965.

Tohăneanu, *Expresia* – G.I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, București, 1975.

Vianu, *Eminescu* – Tudor Vianu, *Eminescu,* Iași, 1974.

PAUL CERNAT
Universitatea din București, Facultatea de Litere;
Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", Academia Română
University of Bucharest, Faculty of Letters;
"G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, Romanian Academy
e-mail: cernatpaul@gmail.com

Un excursionist montan *fin-de-siècle* și morala sa hedonistă

Abstract

Studiul de față își propune să situeze profilul artistic al călătorului-memorialist Calistrat Hogaș (1847-1917) nu doar în cadrele epocii sale, ci și în perspectivă, ca moralist hedonic al călătoriilor în natura Moldovei montane, și ca „filosofie" de viață, încercând totodată să circumscrie „secretul" modernității paradoxale a unei proze aparent desuete, aflate în descendența lui Alecu Russo și Ion Creangă.

Cuvinte-cheie: *moralism, călătorie montană, memorialistică, hedonism, modernitate*

The present study aims to situate the artistic profile of the traveler-memorialist Calistrat Hogaș (1847-1917) not only in the framework of his time, but also in perspective, as a hedonic moralist of travel in the nature of mountain Moldova, and as a "philosophy" of life, trying at the same time to circumscribe the "secret" of the paradoxical modernity of a seemingly obsolete prose, descended from Alecu Russo and Ion Creangă.

Keywords: *moralism, mountain travel, memoirs, hedonism, modernity*

„Amantul nestrămutat al marilor privelişti ale naturii", cum s-a autointitulat cândva, cu frivolitate memorabilă, Calistrat Hogaș, nu a fost doar excursionistul împătimit prin munții Neamțului la finele secolului 19 și memorialistul care le-a mitologizat. Uriașul cu pălărie enormă, de tip sombrero, cu pelerină asemenea și o iapă (Pisicuța) devenită legendară, a impus, e drept, figura unui Don Quijote moldav călătorind, la poalele Ceahlăului și Călimanilor, pe o Rocinantă sui-generis. Totuși, profesorul iubitor de clasicități are mult prea puțin din idealismul himeric al cavalerului spaniol. E mai degrabă un observator hâtru, jovial, dublat de un caracterolog când acid și malițios, când contemplativ și sentimental; are, s-ar spune, deopotrivă simțul sublimului și pe cel al ridicolului. Atât ca scriitor, cât și profesor de liceu, Hogaș și-a legat debuturile de Piatra Neamț, unde a colaborat la reviste satirice locale, organizând, împreună cu alți confrați, Societatea literară și științifică „Asachi"; în paginile revistei omonime își va publica și primele impresii din ciclul *Amintirilor dintr-o călătorie*. A predat

ulterior la Școala normală din Iași (unde a frecventat cercul lui Eduard Gruber), la gimnaziile din Roman și din Alexandria (unde a fost și director), revenind apoi la Iași ca profesor de română la Liceul Internat (unde i-a avut ca elevi, între alții, pe frații Teodoreanu). A fost apropiat de Caragiale, în vremea când acesta era revizor școlar al județului Neamț; unele dintre peregrinările nemțene le-a întreprins alături de George Panu, pe care îl va evoca și într-un savuros crochiu portretistic. Colegul său de la Liceul Internat, G. Ibrăileanu, care a văzut în el un „homerid" jovial și gurmand de tip Ion Creangă, l-a consacrat în cercul *Vieții românești*, transformându-l, retrospectiv, în personaj episodic (figura pitorească a „domnului Dimitriu" din romanul *Adela* e a lui Hogaș, care se numea, la naștere, Dimitriu). Revista „poporanistă" i-a retipărit, după 1906, *Amintirile dintr-o călătorie*, publicate inițial în *Asachi* și reluate în *Arhiva*; din nefericire, editarea lor a fost, după cum se știe, una nefericită. Ediția din 1912, plină de greșeli de tipar, a fost dată la topit, iar cea din 1914 – mistuită într-un incendiu. Faptul va fi grăbit, probabil, sfârșitul autorului care, trei ani mai târziu, se va stinge de emfizem pulmonar în refugiu, la Roman, în casa uneia dintre fiicele sale. Receptarea textelor hogașiene a fost preponderent postumă, având de înfruntat, suplimentar, senzația de vetustețe. Din fericire, lucrurile au stat altfel. *Amintiri dintr-o călătorie* se așază, încă din titlu, în descendența *Amintirilor din copilărie*. Iată un fragment edificator: „... La urma urmei tot e mai bine să scrii despre ale tale decât despre ale altora; căci dacă, mai cu samă, ai condei cinstit, apoi, în loc de o dată îți trăiești viața de două ori; și tot e mai bine să ți-o trăiești de două ori decât o dată. Căci viața asta, oricât ar fi ea de amărâtă și de zbuciumată, dar tot se cheamă că te-ai încălzit la lumina soarelui, te-ai răcorit în suflarea vântului, te-ai răsfățat în verdeața și în florile primăverilor, te-ai îmbătat de șoaptele păraielor și ai visat sub umbra pădurilor... Cu atât mai rău pentru cel ce și-a trăit viața ca culbecul! Ce voiți să vă spună unul ca acela? Că și-a dus casa-n spate de la naștere pân-la mormânt? Asta n-ar plăti nici două parale... Eu, însă, am de gând să scriu cum am umblat pe picioarele mele, întâi pe lumea asta și, de va fi să mai trăiesc și după ce voi muri, apoi făgăduiesc să-mi scriu isprăvile și de pe lumea cealaltă, de cum voi intra în ea și până la a doua venire, când m-am hotărât să nu mai iau parte la învierea morților și să mă astâmpăr binișor acolo unde mă voi afla."[1]

[1] V. *Pe drumuri de munte*, vol. II, ed. îngr. De Vladimir Streinu, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Mihai I", București, 1947.

Spre deosebire însă de copilul, apoi adolescentul Nică a lui Ștefan a Petrei, care coboară din satul său submontan către șes, urmând traseul școlilor unde învață, eroul-narator al lui Hogaș e un profesor matur care, singur sau împreună cu un tovarăș, evadează din când în când spre libertatea singurătăților montane. Picarescul expedițiilor pe cont propriu e agrementat cu popasuri la mănăstiri sau prin sate, pe trasee acoperind arealul nemțean până spre Vatra Dornei, la granița Bucovinei habsburgice, sau, spre sud, până la Tazlău. Observația socio-morală, satirică și agrementată cu echivocuri hâtre, alternează, contrapunctic, cu tablouri naturale în care entuziasmul vizionar, de esență romantică, se încarcă de histrionism livresc și referințe mitologice clasicizante. Descriptivismul hogașian are, altfel, un caracter baroc, desfășurat în perioade savante. Stil de profesor în vacanță... Sub acest aspect, autorul pare mai degrabă un estetizant amator, fără erudiția unui Odobescu, dar deloc „primitiv", cum s-a spus uneori. Cele două serii – complementare – de drumeții, *Amintiri dintr-o călătorie* și *În munții Neamțului*, diferă atât ca trasee cât și ca formulă narativă. În prima serie, protagonistul, acompaniat de un prieten cu rol de Sancho modern, străbate munții dinspre Horaița, Văratec, Agapia, Sihla și Sihăstria către Valea Bistriței, prin Pipirig și peste muntele Hălăuca, apoi, prin valea Negrei Broștenilor, spre Șarul Dornei. În cea de-a doua, părăsește de unul singur (împreună cu nedespărțita iapă) urbea Pietrei, urcând la sud de Ceahlău, pe valea Nechitului, spre munții Tarcăului și Tazlăului.

Există, în paginile celor două cărți, o subtilă pedagogie – și o morală – a călătoriei cu piciorul, a cunoașterii nemijlocite, care vizează deopotrivă natura și omul. Într-o *Prefață* rămasă multă vreme inedită, autorul își asumă, mucalit, subiectivitatea modernă a demersului, prin care speră să „îmbrânceasc㔠literatura călătoriilor „din drumul obiectiv, didactic și aproape geografic de până acum": „Ca în foarte multe lucruri, e și în literatură un soi de mojicie. Ei bine, află, iubite cetitorule, că, spre marea dumitale mirare, nu mă sfiesc a-ți face cunoscut că, în literatură, sunt cam mojic; și aceasta nu din pricina alcătuirii mele sufletești, ci numai din împrejurări care nu atârnă de voința mea. Nu știu dacă d-ta pui mănuși sau nu când faci literatură; eu însă, care n-am făcut și nici nu am de gând să fac vreodată literatură de salon, am dat oamenii și lucrurile, așa cum se găsesc ele în măreața lor sălbăticie." Secvențele „urbane" adiacente, care încadrează, ca o *Addenda*, expedițiile, au pe alocuri grația prozei lui Turgheniev, figura de *jeune fille* candid-cochetă a Floricicăi prefigurând-o, întrucâtva, pe cea a Adelei lui Ibrăileanu, dacă nu va fi și inspirat-o. Mai puțin comentate, dar nu lipsite de umor fin și expresivitate portretistică, sunt schițele și nuvelele: *Cuconu Ioniță Hrisanti*, *Cucoana Marieta*, *Părintele Iovinadie*, *La Pângărați*, sau crochiurile memorialistice postume: *Din veacul trecut*, *Gheorghe Panu (Amintiri răzlețe)*, *La călugărie (Amintiri de student)*, *Amintiri din copilărie*, *Simplă amintire*, *Document omenesc*, *Noroc fără minte*, *Mustețile și politica* etc. Ele fac, de asemenea, o trecere dinspre „stilul Creangă"

(afectuos pastișat în *La călugărie* și *Amintiri din copilărie*) spre frivolitatea cultă, de patriarhalitate târzie, a *Viețiii românești*, în care ethosul mic-burghez și franțuzit, de patriarhalitate târzie, al târgurilor moldovene din secolul 19 se asociază cu un anticlericalism inofensiv, prefigurându-l mai curând pe D. D. Patrașcanu decât pe Damian Stănoiu: „Doar ți-am spus că cea mai înaltă virtute călugărească e fățăria... Intră pe ușă cineva neașteptat și vede pe masă coșcogea clondir de vin.... Ei bine, nu-ți găsește vină că mânânci, îți găsește vină că bei." Sau: „Eu niciodată nu mi-am putut închipui pe preotul român decât roș, gros, gras și pântecos.... Un popă slab e o rușine pentru poporani și dovedește ori zgârcenia, ori calicia enoriașilor săi... Eu, să fi fost mitropolit, popă slab în eparhia mea nu s-ar fi pomenit. Și cu toate acestea, așa bicisnic cum era și de slăbănog, măruntul cap al bisericii avea în toată înfățișarea sa, în privire, în mișcări, în glas, un nu știu ce, care te făcea să stai cu sfială și smerit în fața lui."[2]

În termenii lui Ibrăileanu, perspectiva lui Hogaș nu mai aparține „țăranului", ci „târgovățului" bonom, sentimental și frivol, care privește viața muntenilor, a călugărilor și a călugărițelor sub aspectul ei „omenesc prea omenesc", dezidealizat, cu indiscreția unui detectiv moralist. „Un Creangă trecut prin cultură" (cf. Tudor Vianu), adică prin referințele culturii înalte, cu gust special pentru mitologia antică. Memorialistul învăluie stilistic și mitologic pentru a dezvălui moral. Natura e, pentru el, ca o pelerină somptuoasă pe care o abandonează la popasuri în favoarea jovialității debutonate: o „amantă" cu care împarte ceasuri de singurătate evazionistă, elogiindu-i farmecele printr-un ceremonial curtenitor, pentru ca, o dată întors printre oameni, paradele teatrale, declamatorii, de retorică neoclasică, să fie dezbrăcate în favoarea unui registru al sociabilității mucalite. Echivocul erotic, mereu la limita licențiozității, seamănă pe alocuri celui al humulești eanului, ca și umorul sănătos, vital, care îl însoțește, însă filtrul livresc, cult, e mereu prezent. Chiar când afectează sublimul, într-un stil minulescian *avant la lettre*, Hogaș se menține în zona agreabilului și pitorescului, ca și munții pe care-i străbate. Hiperbola, abundent utilizată nu doar în secvențele peisagistice, „de natură", ci și în construcția unor personaje (Ion Rusu, Irimia Honcu) nu e, în fond, decât un exercițiu de iluzionare. Ceea ce conferă farmec și pregnanță acestor scrieri de, cum spunea, profesor de liceu în vacanță, salvându-le de faconda artificioasă, este moralismul ironic (niciodată moralizator) și sentimental prin care protagonistul își înscenează hoinăriile și își construiește propriul personaj. El conferă o dimensiune eseistică insolită acestor memoriale turistice de proximitate, ba chiar una metaliterară; călătorul, căruia îi șade bine cu drumul, își „citește" și comentează, cu pedanterie afectată, traseele și personajele întâlnite în cale, dând identitate unui mod de evadare – provizorie și relativă – din „civilizație." Ironia și autoironia sunt mereu prezente, alături de umorul „moldovenesc": „Adică păcătoasa asta de viață nu este ea destul de amară și de posomorâtă? Ș-apoi așa scurtă, cum a lăsat-o Cel-de-sus, s-o mai petrecem și noi morocănoși și hursuji? (...) Râsul și veselia sunt sarea și piperul vieții și, în același timp, singurele lucruri omenești. (...) singurul dobitoc căruia i s-a dat darul de a râde e omul; prin urmare, cel ce nu râde nu se ridică dincolo de treapta necuvântătoarelor cu patru picioare. De omul care nu râde, ferește-te, că e rău. Sunt și oameni care

[2] *La Pângărați*, în *Viața Românească*, Iași, mai 1911.

nu râd, dar care rânjesc; de aceia ferește-te iar, căci aceia se aseamănă câinilor care își arată colții gata să te înhațe..."[3] Observator atent al feminității și al dramelor sexualității ascunse (Floricica, misterioasa gazdă din Borca, Axinia, jupîneasa Zamfira sunt figuri memorabile), drumețul știe să citească „printre rânduri", dincolo de vălurile aparențelor și convenienței.

E de mirare că, dincolo de succesul de stimă, Hogaș a avut parte și de câteva monografii critice – de la cea a lui C. Ciopraga (1960), trecând prin volumul din 1968 al lui Vladimir Streinu, până la micul eseu monografic al lui Mircea A. Diaconu (nemțean și el) – cel din urmă fiind mai degrabă un accident, din păcate, în receptarea postdecembristă...[4] Mimând, afectat, idealizarea livrescă, personajul – un gascon moldav – nu-și pierde niciun moment luciditatea critică; dincolo de pitorescul irezistibil al naturii virgine, ochiul său atent surprinde nu doar poftele și slăbiciunile „naturii umane", ci și probleme sociale endemice (sărăcia, violența, abuzurile, alcoolismul ș.cl.), romantismul târziu deschizându-se, astfel, nu doar spre estetism, ci și spre un naturalism *sui generis*. Totuși, tonul rămâne întotdeauna senin, comprehensiv, frivolitatea – fără consecințe, iar critica socială – inofensivă. Inclusiv „discursul gurmand" combină primitivismul afișat cu un umor hedonist, făcând, nu fără grație, elogiul simplității. S-ar putea glosa mult despre acest „discurs" înrudit cu al lui Creangă dar, în destule privințe, diferit; el va fi făcut, în epocă, deliciul multor cititori ai *Vieții Românești*, de vreme ce, în al doilea volum al

trilogiei *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, cucoana Catinca Balmuș, gospodină moldoveancă mutată, de nevoie, la București, apreciază, din sumarul revistei ieșene la care soțul ei jurist era abonat, „blăstămățiile lui Patrașcanu" și „minciunile mâncăului de Hogaș": „moldoveni de-ai noștri."[5] (*Nota Bene*, Teodoreanu l-a avut ca profesor de Română pe Hogaș, la Liceul Național din Iași, iar fantezia componistică nedisciplinată i-a adus din partea acestuia o nu tocmai meritată notă patru...)

Fugind de servituțile și convenționalismul civilizației urbane, peregrinul moldovean descoperă, în munții Neamțului, o umanitate umilă, mai elementară, dar nu mai puțin complexă decât cea de la șes.

[3] *La călugărie (amintiri de student)*, în *Revista Fundațiilor Regale*, VIII, București, 1941, nr. 6.
[4] V. în special C. Ciopraga, *Calistrat Hogaș*, ESPLA, București, 1960; Vladimir Streinu, *Calistrat Hogaș*, Editura Tineretului, București, Mircea A. Diaconu, *Calistrat Hogaș – eseu monografic*, Editura Crigarux, Piatra-Neamț, 2007. Alte volume cu caracter monografic, cum ar fi cea a lui Dimitrie I. Stahiescu din 1935, Valentin Ciucă (1981) sau Diana Ivan (2007) au un caracter preponderent descriptiv, documentar și contextual.
[5] P. Editura Minerva, București, 1978, p. 50.

Casa Memorială Calistrat Hogaș Piatra Neamț, sursă: © CJ Neamț

Moralismul lui Hogaș, care-i însoțește și comentează expedițiile, are un caracter hedonist, „aplicat" deopotrivă călătoriilor solitare și sociabilității mănăstirești, rurale sau urbane pe care-o întâlnește în cale; succesul de stimă de care scrierile sale s-au bucurat în interbelic, inclusiv în cercurile ostile *Vieții Românești*, poate fi explicat, cred, nu doar prin combinația originală de entuziasm jovial și distanță livrescă, ci și prin modernizarea estetică a „stilului" Creangă. Filosofia ironic-antimodernă a călătoriilor hogașiene: „Orice călătorie, afară de cea pe jos, este pentru mine o călătorie străină; a avea la îndemână cupeaua unui tren, roatele unei trăsuri sau picioarele unui cal înseamnă a merge șezând și a vedea numai ceea ce ți se dă, nu însă și tot ce ai voi."[6] va fi preluată, retrospectiv, de Mihail Sadoveanu, în secvențele *Bistrița și Ceahlăul* și, mai ales, *Mănăstiri* din *Poveștile de la Bradul Strâmb* (1943), unde, cu aceeași ironie destinsă, recomandă vilegiaturiștilor mersul pe jos sau cu căruța, în detrimentul automobilului, în vederea intimității depline cu locurile „sfinte" ale Moldovei.[7]

Memorialist prin excelență și ficționar în subsidiar, autorul *Amintirilor dintr-o călătorie* reformulează foarte personal mitologia „primblărilor" moldovene „la munți." Inaugurată de Gh. Asachi, Alecu Russo și V. Alecsandri, ea ajunge, via Nicu Gane, Vlahuță, Ibrăileanu și Iorga, până la Sadoveanu și mai departe, în datele „retro-moderne" ale unei atmosfere *fin de siècle*, unde rămășițele Vechiului Regim și modernitatea „franțuzită" coexistă pașnic. Mica operă hogașiană alcătuiește nu un „ghid turistic" local, cum s-ar putea crede, ci o lume cu o identitate aparte, care se lasă cel mai bine descoperită nu prin călătorii în spațiu, ci prin călătorii în timp. ▪

[6] *Amintiri dintr-o călătorie*, *Spre mănăstiri*, în Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte. Proză I*, pref. de Constantin Ciopraga, EpL, București, 1969., p. 5

[7] *Drumuri*, în Mihail Sadoveanu, *Divanul persian. Soarele în baltă sau aventurile șahului*, *Poveștile de la Bradul Strâmb*, *Fantazii răsăritene*, ed. îngr. De Constantin Mitru, Editura Minerva, București, 1971, pp. 367-386

DINU CERNESCU
Regizor de teatru
Theater director
e-mail: office@fnsa.ro

Michel de Ghelderode sau Marele Necunoscut

Abstract

Autorul mărturisește revelația descoperirii dramaturgului belgian de limbă franceză Adhémar-Adolphe-Louis Martens, cunoscut sub pseudonimul Michel de Ghelderode. Aflăm despre primele tentative de popularizare de la noi din țară, despre numeroase volume editate după dispariția lui Ghelderode și despre specificul creației sale.

Cuvinte cheie: *Michel de Ghelderode, portret, dramaturgie, avangardă*

The author confesses the revelation of the discovery of the Belgian French-language playwright Adhémar-Adolphe-Louis Martens, known under the pseudonym Michel de Ghelderode. We find out about the first attempts at popularization in our country, about numerous volumes published after Ghelderode's disappearance and about the specifics of his creation.

Keywords: *Michel de Ghelderode, portrait, dramaturgy, avant-garde*

În 1968, Alexandru Paleologu, noul angajat al Teatrului Nottara și prieten al lui Horia Lovinescu mi-a dat să citesc mai multe piese de un autor total necunoscut mie și nu numai mie.

Așa am descoperit un mare autor, un mare om de teatru, un mare și original personaj.

După ce am jucat de zeci de ori *Viziunile flamande* (spectacol format din Cristofor Columb și Escurial) am vrut să-l fac cât mai cunoscut pe „marele flamand".

Am organizat la Teatrul Foarte Mic un simpozion dedicat lui Ghelderode.

Iată textul pentru presă:

Teatrul Mic și
Ambasada Belgiei la București

Vă invită la manifestările
prilejuite de aniversarea dramaturgului
MICHEL DE GHELDERODE

Luni 1 noiembrie 1982,
în sala Teatrului Foarte Mic
Simpozionul Michel de Ghelderode
Participă: Françoise de Moffarts (Belgia)
Jean Paul Humpers (Belgia)
Ana Blandiana
Dinu Cernescu
Sanda Diaconescu

În cadrul simpozionului vor fi prezentate filme documentar-artistice consacrate vieții și creației dramaturgului.

Luni în 1 noiembrie 1982, la orele 12,00 – la Complexul Expozițional de la Teatrul Foarte Mic

Vernisajul expoziției Michel de Ghelderode sau *Comedia aparențelor*

Expoziția va fi deschisă de directorul Teatrului Mic și de domnul Yives Vercauteren, ambasadorul Belgiei la București. (alături textul pentru presă din acea perioadă)

În 22 – 25 nov.1978, în Palazzo Ducale din Genova s-a constituit Societatea Internațională de Studii despre Michel de Ghelderode.

Societatea își propune să studieze și să difuzeze studii despre Michel de Ghelderode.

Ea va încerca să facă cât mai cunoscută opera acestuia în lume.

Societatea va publica un buletin care să facă cunoscute activitățile marelui și puțin cunoscutul autor.

În cadrul acestui Congres am avut cinstea să prezint textul *Ghelderode și Shachespeare*.

Ghelderode și Shakespeare

La un moment dat în activitatea mea teatrală am întâlnit doi autori care mi-au deschis noi căi de gândire. Este vorba de Michel de Ghelderode și W. Shakespeare. În ceea ce mă privește apariția lor în viața mea teatrală a fost cu totul accidentală, dar definitivă.

Aș dori să încerc să refac drumul meu profesional de la *Escurial* la *Hamlet*, de la *Cristofor Columb* la *Măsură pentru măsură*, de la *Magie Roșie* la *Timon din Atena* și *Coriolan*.

Această experiență se întinde pe mai mult de zece ani și se referă la spectacolele care le-am realizat în România, Danemarca și Olanda.

Prin Ghelderode mi-am dat seama că istoria seamănă cu o oglindă în care depinde cum privești.

In 1968, când am pus în scenă **Escurial**, un critic mi-a reproșat că am înlocuit tronul cu un obiect bizar care este tot timpul într-un echilibru instabil, un fel de instrument de tortură și delicii sadice. Era expresia cea mai exactă a luptei pentru putere.

Pe vremea aceea nu mă pregăteam pentru Hamlet, dar probabil că în gândul meu exista deja o legătură subterană între aceste două piese. În *Escurial* exista un labirint invizibil. Acest labirint putea să fie regăsit în *Hamlet*, eroul umblând ca un om beat în labirintul conspirațiilor din palatal Elzilor.

La Ghelderode, am găsit pentru prima oară idea că puterea schimbă firea omului, este exact ce am făcut în *Măsură pentru măsură*.

În Hamlet, scena actorilor a fost un moment pe care l-am realizat cu oarecare întârziere, vroiam să fie un coșmar real, un vis prezent.

În opera lui Ghelderode întâlnim încontinuu coșmaruri ca în picturile lui James Ensor.

În scenele de carnaval macabre ale lui Ghelderode am găsit exact ceea ce aveam nevoie pentru scenele actorilor.

Am montat de curând în Olanda, *Coriolan*, ziariștii olandezi m-au întrebat de ce spectacole ale mele mă simt mai atașat? Am răspuns fără ezitare – *Cristofor Columb, Escurial* și *Magie Roșie***.**

Nu pot să uit experiența spațiului cu care m-am jucat cu Escurial și Cristofor Columb la Nancy, Paris, Copenhaga, Helsinki și Belgrad.

Era pentru prima oară când eram pus față în față cu „jocul spațiului" pentru că noi am jucat pe scene italiene, într-un circ și într-o sală de sport.

La început am fost timizi, dar după un timp noi, adică eu și actorii am prins gustul gustului cu spațiul.

Experiențele avute alături de Ghelderode au avut și o parte muzicală. Textele sunau în gura actorilor diferit de la seară la seară.

La Shakespeare, fantasticul este ordonat, consecvența unei concepții riguroase a autorului.

La Ghelderode este diferit.

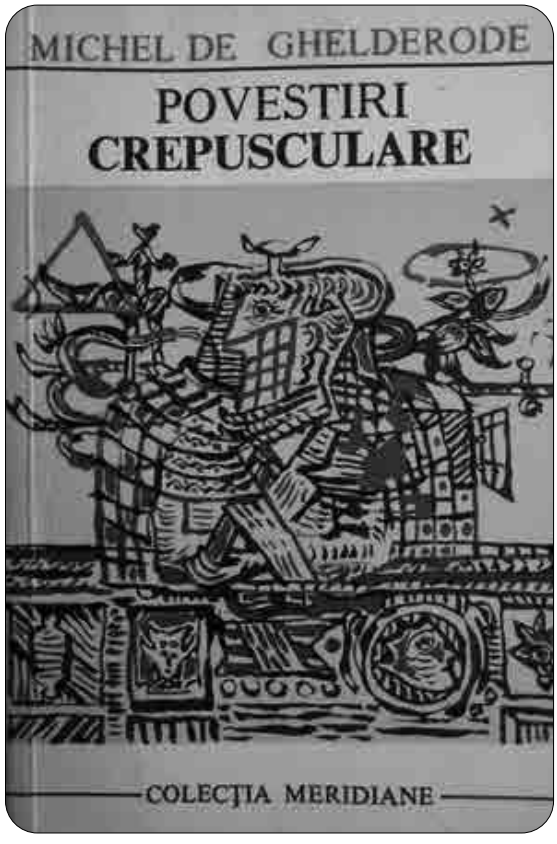
Pendulând între acești doi mari autori mi-am împlinit meseria și de aceea am venit în fața dumneavoastră să vă comunic cele de mai sus. (Comunicare ținută la Congresul Internațional de la Geneva, 22-25 nov.1978).

La noi în țară Ana Blandiana a tradus *Povestiri Crepusculare*, prefațate de un început de studio asupra lui Ghelderode.

La timpul fantastic

Până în 1947, când Parisul ieșit din război, dar marcat pentru multă vreme încă de criza de conștiință pe care o străbătea, îl descoperea cu uimire și zgomot, numele lui Michel de Ghelderode era acela al unui umil arhivar ascuns în Flanders-ul natal, personaj straniu și atemporal purtându-și discret prin lume geniul literar și vocația singurătății. Când a izbucnit succesul avea cincizeci de ani, și a trăit mai mult de un deceniu fugind de public și ascunzându-se de reporteri, încercând din toate puterile să se întoarcă la starea sa primară, de liniște, de solitudine, de anonimat. Dar cel ce scria piese de teatru ciudate, jucate de trupe de amatori, devenise unul dintre marii dramaturgi contemporani și singurătatea arhivelor flamande lăsa locul, implacabil, marii singurătăți a istoriei literare.

În *Larousse* și în *Garzanti*, în enciclopedii și în dicționare literare, Michel de Ghelderode este prezentat ca dramaturg, autor al unor celebre piese scurte, aducând pe scenă o lume insolită și tulburătoare, tragică și grotescă în egală măsură, desprinsă din timp sau ancorată cu o ciudat suferință în secole stinse demult. Și totuși, în afara pieselor de teatru, Michel de Ghelderode a scris și unele dintre cele mai frumoase povestiri ale acestui secol, proză ambiguă, părând la fel de aproape de poem și de mărturisirea de credință, înflorind din vis și din lemnul visător al bibliotecilor, înrudită cu dramaturgia autorului ei și flagrant deosebită, totuși, de ea. În timp ce piesele trezesc la lumina reflectoarelor personaje contorsionate și funambulești, crude, sarcastice, posedate de diavol sau de propriile lor obsesii, *Povestiri crepusculare* luminează blând un unic personaj, singuratic și nostalgic, împăcat cu sine și cu moartea, învins de lume, deci nemaitemându-se de ea, senin și curat ca un ochi limpezit de plâns. Ai impresia că autorul a avut nevoie de sălbatica exorcizare și de chinul dramaturgiei sale, pentru a ajunge la seninătatea tandră și crepusculară a acestor povestiri.



Ceea ce deosebește proza de teatrul lui Ghelderode este simplitatea, linearitatea ei. Un același personaj – care nu este, evident, decât autorul – trece încet, pierdut într-o înțeleaptă, resemnată și programatică visare, prin cele douăsprezece povestiri, cu blânda detașare a celui definitiv învins, chiar. Pentru că personajul lui Ghelderode nu se ciocnește cu lumea dovedindu-se mai slab decât ea, el nu este mai slab sau mai puternic decât ceilalți, el este *altfel*; el nu dorește să învingă și nu se teme că ar putea fi învins, el nu dorește decât să se poată izola de o lume care obligă la contacte și legături, el nu dorește decât să evadeze dintr-o lume care iartă orice în afara tentativelor de evadare. Inadaptabilitatea acestui erou strânge în sine o întreagă temă a literaturii europene, trecându-i prin prisma unei stranii viziuni și ducând-o , prin absurd, până la nerecunoaștere. Singurătatea eroului lui Ghelderode nu amintește prin nimic solitudinea eroilor romantici, deși pare să aibă aceleași premise, cum nu pare romantică nici evadarea în trecut, atât de obișnuită totuși la scriitorii secolului nouăsprezece. Singurătatea nu mai este orgolioasă, superbă, mândră, disprețuitoare ca a romanticilor, singurătatea este la Ghelderode tremurătoare, temătoare, umilă chiar, speriată nu numai de dușmani, ci și de prieteni, dornică să nu fie observată, intenționat ștearsă și pierdută în umbră. Ea, singurătatea, nu mai este un gest, o poză măreață și sublimă, ci o necesitate vitală, o condiție a existenței pentru păstrarea căreia nici un sacrificiu nu este de ajuns. Mai mult decât o formă de mizantropie, această izolare este o formă de apărare și expresie a bunătății, pentru că nu omul, ci societatea îi repugnă eroului, societatea contemporană mai ales, societatea de consum cu aprigele ei concurențe și continua ei goană, cu dezorientatele ei idealuri și meschinele ei suferințe; de această societate și de acest prezent fuge scriitorul lipsit de apărare, tot ceea ce cade în afara societății și a prezentului integrându-se firesc în universul său dominat de mirajul inactualității.

De altfel, întreaga proză ghelderodeană nu este altceva decât o meditație minuțioasă asupra tuturor dimensiunilor și sensurilor timpului. Desigur, simpatia scriitorului, și a eroului său, merge spre timpi revoluți, spre epoci trecute, dar ceea ce este evident în această preferință e lipsa de concretețe, lipsa amănuntelor care-l atrag într-acolo. În mod revelator, preferința pentru trecut este o expresie a groazei de prezentul acaparator, trecutul fiind bănuit nu mai bun, ci mai indiferent, mai compatibil cu singurătatea, mai ușor de părăsit pentru evadarea totală, în afara timpului. Pentru că starea ideală, starea mereu visată este aceea de inactualitate. Vârsta însăși a eroului nu este stabilită. El nu este tânăr, el nu este bătrân, pentru că ce importanță pot să aibă anii care trec peste el, când marea lui iluzie este aceea că nici secolele care trec nu au importanță? Din acest punct de vedere, al refuzului de a se stabili într-o epocă și într-o vârstă, prozele lui Michel de Ghelderode fac un mare pas dincolo de teatrul său. În timp ce piesele de teatru se petrec cu adevărat în evul mediu – chiar dacă un ev mediu fantastic și reverberând ecouri ireale – în povestiri evul mediu este numai căutat, urmărit în muzee, în jucării stricate, în hanuri străvechi, în carnavaluri tradiționale, în arhitecturi care mai supraviețuiesc. În povestiri, eroul nu trăiește în prezent, dar nici în trecut, el trăiește într-un timp care nu există decât în tensiune, așa cu o săgeată nu există decât în sensul pe care îl indică. El nu refuză prezentul pentru trecut, el folosește trecutul numai ca pe un pretext al refuzării prezentului. Din toată această nehotărâre între epoci, izvorâtă din dorința de a trece dincolo de ele, rămâne sentimentul că timpul însuși nu este decât o biată idee modernă,preconcepută, că lumea,

alcătuită din biserici așteptându-și fără speranță prăbușirea și din cetăți trăindu-și fără sfârșit agonia, a existat dintotdeauna și va exista întotdeauna, într-un univers în care fantasticul și realul se combină atât de firesc în magice alchimii, pe când un bătrân arhivar trece prin ea, singur și misterios, purtând, cum singur mărturisește, „un înger pe umăr, un diavol în buzunar".

Îngerii și diavolii universului ghelderodean sunt, de altfel, atât de asemenea oamenilor, încât cu adevărat fantastică nu este prezența lor pe pământ, ci nesfârșita, complicata îndoială care planează asupra discutabilei lor prezențe. Îngerii și diavolii sunt fantastici nu prin puterile lor supranaturale, nu prin minunile pe care, de altfel, nu sunt în stare să le facă, ci prin caracterul lor de excepție, prin calitatea lor morală ieșită din comun. Ceea ce-i deosebește de oameni este lipsa lor de vulgaritate, purtările lor alese, distincția lor blândă, inactivitatea lor plină de farmec. Pentru că nici îngerii, nici diavolii, recunoaște autorul, nu mai sunt actuali, nu se mai simt acasă în lumea modernă agitată de banale meschinării și josnice obișnuințe; și îngerii, și diavolii se mișcă stângaci și înstrăinați în mijlocul goanei după interese, cecuri și acțiuni, în mijlocul unui univers lipsit nu numai de înțelepciune, ci și de stil. În această lume rapace, diavolul apare ba ca o biată jucărie, pe jumătate stricată, incapabil să-și prezică propria moarte, ba ca un intelectual fin și desuet, scamator îmbătrânit și degustător de licori rare, personaj nostalgic trăind de pe urma poeziei și-a amintirilor *belle époque*. În această lume grosolană, îngerii păzitori poartă veșminte medievale și au puterea de a-și salva protejații câteva ore doar, ca să-i piardă apoi din nou și definitiv. În mod ciudat, îngerii și diavolii nu sunt în viziunea lui Michel de Ghelderode opuși, nu se găsesc pe poziții antagonice; și unii,

și alții, nepotriviți cu lumea, sunt alături de eroul care, el însuși, nu-i este lumii potrivit; alături de îngerii sau alături de diavol, eroul liric al acestor *Povestiri Crepusculare* se simte mai în siguranță decât alături de oameni, mai apărat; fantasticul i se pare mai firesc decât lumea reală, iar tradiționalele și maniheistele lui personaje mai demne de încredere decât labilii și dubioșii săi contemporani. Îngeri și diavoli sunt uniți prin respectul de care, și unii, și alții, îl poartă singurătății, prin recunoștința pe care împreună o poartă aceluiași singuratic care nu obosește să-l invoce, să-l imagineze.

Nimic nu e mai frapant în aceste povestiri decât caracterul autobiografic. Cu tot aspectul lor fantastic, tenta de jurnal a povestirilor este atât de evidentă, încât nu pot să-mi închipui o biografie a lui Ghelderode în care episoadele acestei cărți să nu figureze în mod real, caracterizându-l. Personajul central are

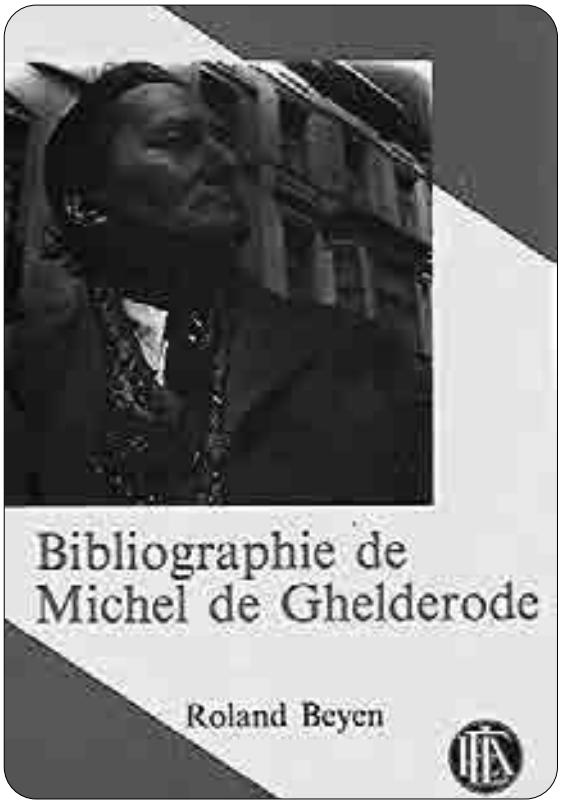
în asemenea măsură trăsăturile arhivarului ieșit din timp, străbătând, ca într-un vis al singurătății ideale, străduțe medievale de târg flamand, încât faptul că acest personaj, ireal în plină realitate, joacă într-o noapte șah cu Moartea – ca în legendele medievale, ca în frescele vechilor catedrale sau ca în filmele lui Ingmar Bergman – și poartă, într-o după-amiază ploioasă, subtile și agreabile discuții cu Diavolul, nu mai pare atât de necrezut, atât de imposibil. În *Povestiri Crepusculare* Michel de Ghelderode își scrie în mod evident biografia, o biografie esențializată și fantastică, pentru că fantasticul a fost cea mai reală dintre trăsăturile ei esențiale. Privesc această stranie carte ca pe una dintre cele mai subtile și complete autobiografii pe care ni le-a lăsat vreodată un scriitor, o autobiografie menită să lumineze cu lumini insolite un destin ciudat și singular, un destin, omenesc și literar, de excepție. Așezat în această lume de mijloc, autorul ei a fost sortit să poarte toată viața, în egală măsură, nostalgia tărâmurilor egal depărtate de pământ, nostalgia paradisului și a infernului, dar prea conștient că nu pot fi niciodată atinse – din moment ce nici nu există poate – le-a înlocuit, cu cel mai fantastic dintre paleative; singurătatea totală, inactualitatea magică, atât de perfecte încât, dincolo de ele, nu putea începe decât istoria literară.

Scriitorul Roland Beyen face din cartea sa *Michel de Ghelderode sau Comedia aparențelor* un catalog sau o enciclopedie a întregii opere a lui Ghelderode.

Am avut bucuria să îl cunosc pe acest erudit și să primesc în dar de la el această carte.

Ca și Ana Blandiana, editorul Louis Musin este fascinat de povestirile lui Ghelderode și le publică într-o ediție de lux.

Michel de Ghelderode, un autor prolific, publică de asemenea, cartea *Omul în uniformă*, ocazie în care el povestește cu umor cum a făcut armata ca soldat prost, însă ajutat de



colegii lui să reziste marșurilor, ordinelor șefilor și noroiului înconjurător.

Michel de Ghelderode este îndrăgostit de anumite statui, motiv pentru care scoate o carte intitulată evident *Statuile mele*.

Michel de Ghelderode este un admirator nu numai al statuilor ci și al marilor pictori ai epocii. Iată o scrisoare pe care o trimite lui Jane Ensor.

El nu numai că era din născare un excentric, dar căuta aceste ciudățenii ale personalității lui. Un exemplu concludent este scrisoare pe care o trimite marelui pictor Jane Ensor.

Majestății sale Jane Ensor, baron, pictor celebru și celebru cetățean al Ostandei care, fără odihnă și-a bătut joc de parveniți ai societății.

Vă trimit această scrisoare în semn de umilă admirație; umilul dumneavoastră servitor; don Michel de Ghelderode.

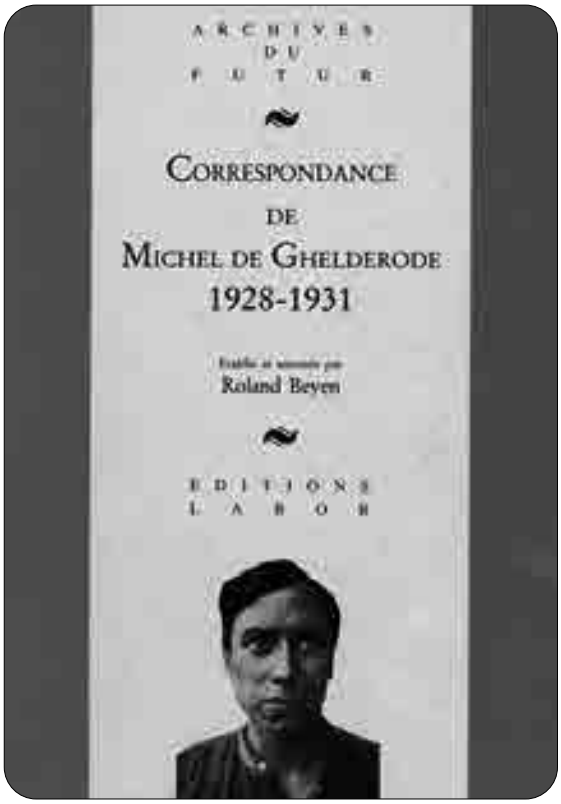
Michel de Ghelderode era apreciat și iubit de contemporanii săi. O scrisoare a lui Frantz Hellens trimisă lui Ghelderode spune: „Tocmai am terminat să citesc ultima dumneavoastră carte care mi-a lăsat o impresie formidabilă de bucurie voluptuoasă. De când l-am citit pe Jarry n-am citit nimic atât de nou și de expresiv, de când am privit opera lui Breughel n-am văzut ceva atât de autentic flamand. Opera dumneavoastră nu o să o pot uita.

Fundația Internațională Michel de Ghelderode a început să publice un buletin de informații, primul număr este datat: iunie 1980. Din păcate, nu a mai apărut și numărul doi.

Am privit cu mare bucurie gestul prietenesc al doamnei Anca Mănuțiu care mi-a trimis cartea domniei sale *Avangardă și carnavalesc în teatrul lui Michel de Ghelderode*.

Sper că entuziasmul pentru acest mare necunoscut, astăzi el este un autor care incită pe mulți la lecturi și puneri în scenă.

Mulțumesc domnului profesor academician Eugen Simion care m-a îndemnat să pun pe hârtie bucuriile mele. ▪



MIHĂIȚĂ STROE
Doctorand, Școala de Studii Avansate a Academiei Române;
Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", Academia Română
PhD Student, School of Advanced Studies of the Romanian Academy;
"G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, Romanian Academy
e-mail: st.mihaita@gmail.com

Transumanismul – o religie a inteligentei artificiale?

Abstract

Acest text reprezintă o succintă prezentare a transumanismului, privind prin lentila religiei. Informațiile sunt extrase din volumul domnului Adrian Lemeni, *Tehnicizarea inumană a vieții* (Editura Basilica, București, 2022). O căutare atentă ne aduce indicii că acest curent cultural și filosofic se poate îndrepta spre o formă religioasă, prin preocupările pentru probleme spirituale cum sunt bătrânețea, boala și moartea. O religie a evoluționismului tehnologic bazat pe progres, întrucât asistată de tehnică, ce promite o îmbunătățire a condiției umane.

Cuvinte-cheie: *transumanism, religie, cyborg, mistică, condiția umană*

This text is a brief presentation of transhumanism, looking through the lens of religion. The information is extracted from the volume of Mr. Adrian Lemeni, *The inhuman technicalization of life* (Basilica Publishing House, Bucharest, 2022). A careful search gives us clues that this cultural and philosophical current may be moving toward a religious form, through concerns about spiritual issues such as old age, illness, and death. A religion of technological evolution based on progress, as assisted by technology, who promises an improvement in the human condition.

Keywords: *transhumanism, religion, cyborg, mysticism, the human condition*

Preocuparea pentru transumanism este destul de recentă, în ciuda scurgerii unui întreg secol de la primele aglutinări teoretice în zona beneficiilor aduse de îmbunătățirea biologiei umane și de progresul științific și tehnologic (J.B.S. Haldane) sau în zona ipotezei intervenției în corp prin implanturi bionice, capabile să contribuie la ameliorarea calității vieții și a performanțelor cognitive (J.D. Bernal). Preocuparea vine, desigur, și în contextul înmulțirii exponențiale a descoperirilor în domeniul tehnicii, care au început să se reverse, pentru a ajunge să ne inunde viețile. Mai ales în ultimii 30 de ani, *omul transumanist*, dacă trecem peste paradoxul noțiunii, a părăsit statutul de crochiu ideologico-filosofic de factură futuristă (sau, acum o sută de ani, chiar SF), începând să migreze în zona sociologiei, și, mă sfiesc să remarc, a antropologiei. Dacă *smartphone*-ul nu mai este de mult doar un telefon mobil (devenind, între timp, din text, pretext), un om cu un *smartphone* în mână nu mai este *doar un om*, ci, fiind la câteva atingeri distanță de informații pe care nu le-a reținut și nu le va putea

reține atât de fidel vreodată, poate avea iluzia că este mai bine instruit, că „știe", și că rolul memoriei și al efortului pe care îl presupune nu mai sunt la fel de valoroase. Nu aș vrea să deturnez prin acest exemplu minor impactul și dezideratele majore ale *transumanismului*, mizele care implică modificări în însăși ontologia omului, ci să atrag atenția că în discuție este un fenomen deja prezent în faze mai mult sau mai puțin incipiente.

Voi folosi, în această expunere mai nuanțată despre fenomen, un capitol din amplul volum *Tehnicizarea inumană a vieții* de Adrian Lemeni[1], recent apărut la Editura Basilica, și mărturisesc că nu mi-a fost ușor să găsesc un ton de mijloc în prezentarea datelor parvenite din lecturarea acestei cărți aproape apologetice din punctul de vedere al gândirii creștine, la ale cărei valori ader.

O margine a științei de la care se zărește religia

Motivul pentru care este pusă, aici, sub reflector, această mișcare culturală, constă în valențele religioase pe care transumanismul le câștigă, voluntar sau nu, prin răspunsul promis unor situații cu potențial spiritual, precum boala, suferința, bătrânețea și moartea. Conștiința eshatologică a omului, un reper esențial în înțelegerea vieții și a propriei identități și existențe, și proximitatea și caracterul ineluctabil al morții sunt deturnate și înlocuite cu promisiunea suprimării acestora, în schimbul coabitării organice a omului cu tehnologia și inteligența artificială.

„*Transumanismul,* ca mișcare culturală, promovează împlinirea destinului omului prin tehnologie, afirmând optimist înfrățirea dintre om și tehnologie, ca o cale de îmbunătățire a condiției omului"[2]. Așadar nu este doar despre știință, cum nu este doar despre neputințele omului, ci despre structurile sale intime, interioare. Pentru Ray Kurzweil, unul dintre capetele de lance ale ideologiei transumaniste, *homo sapiens* trebuie să treacă,

[1] Adrian Lemeni (n. 1971) este directorul Școlii Doctorale *Dumitru Stăniloae* și al *Centrului de Dialog și Cercetare in Teologie, Filosofie și Știință* din cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă Justinian Patriarhul a Universității din București. E licențiat al Universității *Politehnica* din Timișoara (1995) și al Facultății de Teologie Ortodoxă *Justinian Patriarhul* a Universității din București (1998). Absolvent de Master (1999), doctor în Teologie (2002) și actualmente Conferențiar universitar la Facultatea de Teologie Ortodoxă din București. Autor a două lucrări referitoare la relația dintre rațiune și credință în cadrul studiilor postdoctorale de la Institutul Catolic din Paris (2003-2005). A susținut cursuri universitare și postuniversitare, conferințe în țară și în străinătate în domeniul relației dintre Teologie și Știință.

[2] Toate citatele și informațiile care urmează sunt preluate din capitolul IV („Transumanismul – utopie a religiei tehnologice"), ce se regăsește în Adrian Lemeni, *Tehnicizarea inumană a vieții*, Ed. Basilica, București, 2022.

prin intermediul tehnologiei, la o nouă etapă a evoluției, apelând la nano-tehnologie, robotică și terapia genică de întrepătrundere a organicului cu inteligența artificială. El prevede apariția *singularității*[3] la jumătatea acestui veac și insinuează că evoluția biologică naturală a omului este prea lentă pentru a ține pasul cu noile descoperiri, astfel încât este un imperativ conectarea creierului uman cu mașinile de calcul și de procesare a informațiilor. Ideea *cyborgului* se conturează din ce în ce mai precis. Același afirmă că nanoroboții vor ajunge curând să elimine celulele bolnave, pentru a elimina cauzele bolilor. Astfel e atins punctul cel mai sensibil al omului modern, ale cărui confort și securitate îi sunt aproape garantate, dar care este încă lipsit de asigurarea sănătății și a vieții lungi în orice condiții: „adepții transumanismului se înscriu pe linia credinței în depășirea posibilităților naturii umane, în depășirea condiționărilor biologice. Boala este văzută ca o slăbiciune a naturii omului, iar vindecarea reprezintă o îmbunătățire a acesteia, legitimând orice pentru dobândirea și întărirea sănătății. Sănătatea nu mai este o opțiune, ci o obligație".

Existau deja – ne spune Adrian Lemeni – dezbateri în sânul comunității de specialiști în bioetică, în care se făcea distincția între terapie și efortul îmbunătățirii condiției umane, în ceea ce privește uzul tehnicii de ultimă generație în sănătate. Astfel, nu se putea vorbi despre demonizarea utilității științei și tehnicii în medicină, ci doar de utilizarea ei în momentul oportun. Astăzi, înțelegem că zona de frontieră dintre terapie și îmbunătățire începe să se disipeze și chiar să se confunde termenii unul cu altul, fiind catalogați complementar. Urmărind această idee și acționând în spirit transumanist pentru prelungirea vieții și pentru o sănătate permanentă, printr-o profilaxie realizată prin nanoroboți, ajungem în punctul în care va trebui să concluzionăm că vârsta înaintată, cu neputințele ei, a reprezentat întotdeauna o boală, iar moartea este cel mai mare dușman al omului, „o disfuncționalitate a naturii umane", în timp ce „vindecarea presupune eliminarea morții". În acest sens există deja companii bine finanțate, al căror scop practic este combaterea bătrâneții și a morții, precum California Life Company sau Human Ressurection Through Artificial Intelligence (Humai).

Filosoful german Michael Hauskeller notează că „în viitor moartea ar trebui reconsiderată. A învăța că moartea reprezintă ceva firesc pentru condiția umană este traumatizant. Este nevoie urgentă de o reorientare politică. Proliferarea discursurilor împotriva inteligenței artificiale trebuie oprită. Avansarea pozițiilor neoluddiste în fața celor tehnocratice trebuie respinsă. Aceasta nu este o opțiune, ci un imperativ"[4]. Ținând cont de preocupările transumanismului și de finalitățile promise, putem sesiza coordonatele unei religii a progresului, pe orizontală, fără eshatologie și, de la un punct, fără om așa cum îl știm. Cadrul filosofic al acestui curent a fost asigurat, în secolul trecut, de trei gânditori britanici. Julian Huxley, John Sanderson Haldane și John Desmond Bernal, supranumiți de istoricul Hava Samuelson drept *profeții transumanismului*.

Toți trei au fost absolvenți ai unor instituții de prestigiu (Eton, Oxford, Cambridge) și au, pe lângă pregătirea clasică, un apetit pentru problematica științifică. Ei susțin o

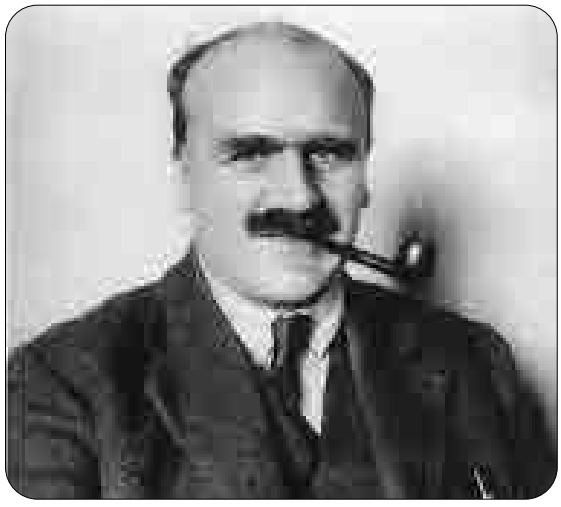
[3] Singularitatea este un punct ipotetic în timp, în care tehnologia devine imposibil de controlat, prin dezvoltarea scăpată de sub control a inteligenței artificiale, care ar depăși-o pe cea a omului, propagându-se ireversibil.
[4] Michael Hauskeller, *Mytologies of Transhumanism*, Springer Nature, Oxford, 2016, p. 138, *apud* A. Lemeni, *Tehnicizarea inumană a vieții*, p. 495.

viziune de tip renascentist asupra omului, dar extind idealul lui *homo universalis* în modernitate și, adoptând o viziune evoluționistă a lumii, consideră că tehnica va duce omul într-o nouă etapă biologică și că „așteptările cu privire la știință și tehnologie sunt de ordin religios". Huxley fundamentează un evoluționism umanist, crede că omul poate prelua frâiele progresului natural și este preocupat de eugenie – transumanismul său (chiar el fondează termenul în anii '50) fiind „o religie fără revelație". Geneticianul Haldane este prieten din copilărie cu Huxley și clamează că progresul medicinei asistate tehnologic – eugenia – va duce „la o viață mai bună, nu la o moarte mai bună". Bernal, cercetător în domeniul cristalografiei, adaugă că știința va substitui religia, devenind cea mai importantă forță socială, și, ca nouă religie, „revendică o devoțiune religioasă secularizantă". Tot de la el aflăm că „cei trei inamici ai sufletului rațional sunt: obstacolele mediului fizic, limitele fabricilor celulare din organismul nostru și aspectele întunecate ale caracterului omului. Acestea pot fi depășite doar prin știință, insistând pe științele naturii și pe psihologie".

Pericolul vine din faptul că transumanismul nu se bazează doar pe rezultatele și descoperirile cu aplicație în domeniul sănătății umane, ci pe dorința demiurgică, pe condiția prometeică a omului care vrea să depășească limitele biologicului de dragul unui progres iluzoriu. Costul acestei încercări este imixtiunea, în forurile cele mai intime, a produselor tehnicii care pot înstrăina pe om de însăși condiția lui. De altfel, *homo sapiens* este privit ca o simplă treaptă spre *robo sapiens*, instanță în care primul va fi depășit și împins în obsolescență prin chiar artefactele sale.

Francis Fukuyama, reputat sociolog american, vede în acest curent cea mai periculoasă idee din lume: „Convergența

Julian Huxley



John Sanderson Haldane

John Desmond Bernal

dintre nanotehnologii, biotehnologii, tehnologiile informației, inteligență artificială, biologie moleculară, inginerii genetice a determinat angajarea într-un demers de corectare a naturii umane prin tehnologie. Dimensiunea religioasă a tehnologiei poate fi observată în viziunea transumanistă care promite eliminarea suferinței și, în cele din urmă, a morții prin tehnologie".

Transumanismul și unealta lui

Dezvoltarea ciberneticii, la mijlocul secolului trecut, contribuie decisiv și în plan literar, la proliferarea producției de SF, impunând, prin autori precum Arthur Clarke, Isaac Asimov, Bruce Sterling, Gregor Egan, Frank Herbert, portretul omului îmbunătățit, al *cyborgului*, în sincron cu creșterea popularității curentului despre care vorbim. Astăzi putem lesne observa, din vandabilitatea creațiilor fantasy și științifico-fantastice, dar și din filmele cu succes de casă la cinema, cât de mare este popularitatea subiectului în rândul publicului consumator.

Nici adepții curentului – ne convinge Adrian Lemeni – nu au o părere grozavă despre religia tradițională, în care văd o frână pentru progres, iar credincioșii sunt etichetați ca „luddiști"[5]: „Ea este o obstrucție, o rezistență a trecutului, o relicvă care se impune progresului. În mod special creștinismul este asociat cu ceea ce este retrograd, creștinii fiind receptați ca exponenții bioconservatorilor"[6].

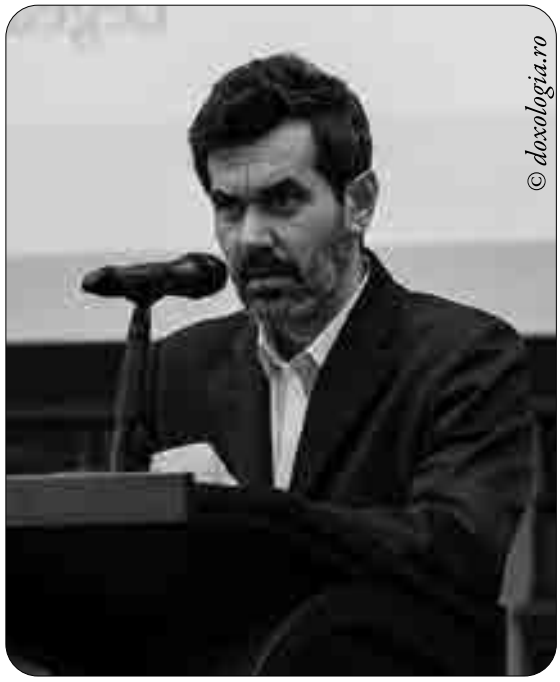
În momentul actual, trebuie să recunoaștem, pare că este nevoie de un salt imens de la stadiul actual al tehnicii, de o escaladare rapidă a descoperirilor, până la simbioza om-mașină, căutată de transumanism, dar Adrian Lemeni anticipează în *tehnologiile emergente* și *convergente* acel punct de cotitură care se apropie vizibil. El ne anunță că Fundația Națională a Științelor (NSF) din SUA, dar și omologi europeni, organizează din ce în ce mai multe conferințe pe tema tehnologiilor convergente, căutând o modalitate de unificare, în practică, a descoperirilor din nanoștiințe și nanotehnologii, biotehnologii și biomedicină, inginerii genetice și tehnologiile informației, științele cognitive și neuroștiințe. Fundamentală va fi și elaborarea unei interfețe om-mașină, care să controleze și să coordoneze convergența acestor tehnologii și declanșarea lor în colaborare cu componenta somatică. Există, deci, „speranța" unui hibrid cu o forță computațională supraumană „în beneficiul omului" și cu eventualul transfer al conștiinței umane la roboți în beneficiul... cui? Fenomenul și-ar găsi un sălaș potrivit în interiorul ideologiei evoluționiste, regnul tehnic depășindu-l pe cel uman la timpul potrivit, așa cum cel animal l-a depășit pe cel vegetal, care l-a depășit pe cel mineral ș.a.m.d...

Deși Haldane susține că omul de știință are o datorie de a fi suficient de curajos pentru a prospecta spațiul modificărilor genetice ale naturii umane, evocând imaginea

[5] În zilele nostru, un luddist este o persoană care se opune realizărilor științei și progresului. Denumirea provine de la o mișcare socială ce s-a manifestat la începutul secolului al XIX-lea, în Anglia, sabotând industria ca formă de protest la introducerea mașinilor în muncă, fapt care punea în pericol atât viețile, cât și slujbele muncitorilor.
[6] Tedd Peters, „Transhumanism and the Posthuman future: Will Technological Progress Get Us There?", citat de de Adrian Lemeni în Tehnicizarea..., p. 502.

lui Daedalus, cu toate acestea el trebuie să fie conștient de imensa lui responsabilitate și de pericolul de a distruge complet atât divinitatea, cât și omul. Dincolo de rezultatele benefice ale cercetărilor care ne-au adus computerul tomograf și rezonanța magnetică poate sta și un coșmar veritabil sau o unealtă de manipulare în bloc a omenirii, cât va mai fi rămas din ea. Implanturile de CIP-uri la nivelul creierului în vederea reconfigurării neuroplasticității are deja rezultate notabile în ameliorarea Alzheimerului, de exemplu, dar de aici la augmentarea gândirii printr-un surogat tehnic este un pas pe cât de mic, pe atât de periculos, mai ales că sunt destui cercetători care consideră în zilele noastre că o minte umană poate fi reconstituită cibernetic. Rezistă, încă, acea frână morală a „luddiștilor bioconservatori".

În literatura de specialitate, *cyborg*-ul (termen provenit din juxtapunerea lui *cyb*ernetic și *org*anism) reprezintă „un organism cibernetic care integrează omul biologic, cât și artefacte tehnologice prin nanotehnologii. Cibernetica sinelui este corelativă identității fragmentate a omului din societatea contemporană. Granițele dintre oameni și mașini sunt din ce în ce mai difuze în sistemul tehnologic al megamașinii contemporane". Conceptul de *cyborg* aduce în discuție mai multe teme și pare că funcționează pe baza unor reducții: mintea se reduce la un *soft* (un program), creierul, la un *hard* (o unitate de stocare), iar trupul (sau parte din el), la un avatar interschimbabil. Cu trecerea timpului mai rămâne de rezolvat dilema mortalității factorului biologic, care nu poate supraviețui veșnic. Aici intervine speranța transumanistă a translatării conștiinței în cod informațional și descărcarea minții pe un suport extern, ce ar conduce astfel la „nemurirea minții", care va dobândi și prerogativele și forțele de procesare ale tehnologiei. Apar – semnalează Adrian


© doxologia.ro

Adrian Lemeni, autorul volumlui

Lemeni – două scenarii. Unul optimist, în care omul poate coexista cu propriile artefacte, necondiționat de trup, și va gusta un fel de veșnicie, și un altul pesimist, în care omul „nu va putea ține pasul cu roboții și specia umană va fi substituită cu propriile artefacte. Omul va pierde poziția centrală, întrucât, accelerând artificial ritmul evoluției, va fi înlocuit de creaturile realizate de el însuși". Dar se poate echivala conștiința cu identitatea unui om? Și care este rostul și rolul sufletului? Este mintea doar o unealtă și trupul chiar nu are nicio relevanță în personalitatea cuiva? Este corporalitatea o condiție a conștiinței? Sau toate acestea sunt numai epifenomene ale umanului? Ne place, încă, să ne spunem că „simularea vieții nu poate fi viața însăși", iar „ce ne face oameni nu ține de o inteligență abstractă, redusă la algoritmi. Inteligența artificială nu este decât un surogat al inteligenței și vieții efective. Ea exprimă alienarea unei identități profunde pentru cei care vor să înlocuiască autenticitatea [...] cu surogatele înțelese ca expresii ale progresului".

Transumanism și creștinism

Gâlceava creștinismului (sau, generic, a religiei) cu știința este o marotă veche, pe care este bine să o depășim cât mai rapid. Există, de fapt, și gânditori creștini care văd o compatibilitate între transumanism și tradiția biblică și patristică. Unul dintre cei mai importanți precursori citați este Nikolai Fedorovici Fedorov (1829-1903). El insistă asupra teologiei îndumnezeirii a Sfântului Maxim Mărturisitorul. De aici ia îndemnul la transfigurarea naturii umane, a omului ca partener al lui Dumnezeu în creație pentru ridicarea propriei condiții, lăsând ușa deschisă și roadelor tehnicii în acest demers. Tot el găsește în Întrupare un argument suficient și un îndemn în cheie minoră pentru hibridarea existenței, după modelul divino-uman al Mântuitorului. Adrian Lemeni consideră – pe bună dreptate, credem – niște forțări de interpretare, cu nuanțe anacronice: omul se angajează pe calea îndumnezeirii *prin har*, nu prin unelte, iar viziunea Sfântului Maxim despre specii este că acestea nu se modifică, nu pot deriva unele din altele, fiecare având *logoii creației,* rațiunile divine specifice și neschimbabile. Colocvial, *softul* uman nu poate suprascrie *softul* lui Dumnezeu, altfel fiind victima unui hybris neintenționat. Evoluționismul transformist fondat pe progres al gânditorului rus nu este singular, iar faptul că Dumnezeu lucrează nu doar *pentru* om, ci și *prin* om nu legitimează orice năzărire a liberului-arbitru.

O altă componentă esențială a religiilor, experiența mistică, extazul, starea de isihie din timpul Rugăciunii inimii, este deja „în curs de destructurare" și înlocuire. Acest tip de trăire poate fi indusă, susțin adepți ai transumanismului, prin substanțe chimice naturale sau de sinteză. Sunt bine cunoscute experimentele cu LSD din anii 1960, urmate de tentativele de „îngropare" a acestor cercetări, care induceau prin halucinații iluzia experiențelor mistice. Într-adevăr, există date care confirmă similitudinile izbitoare între o experiere autentică a transcendentului și tipul de trăire din cursul utilizării de LSD, dar nu trebuie să uităm, încă o dată, caracterul instrumental al agentului (dietilamida acidului lisergic) și lipsa unui merit intrinsec, al unui efort în capătul căruia să se afle răsplata. Domnul Lemeni dă și câteva exemple despre folosirea psilocybin-ului, cu aceleași rezultate, dar afirmă și că „folosirea unor asemenea tehnici denaturează profund semnificația a ceea ce presupune o experiență spirituală autentică. Transcendența nu poate fi contemplată prin inocularea unor tehnici sau substanțe".

Bineînțeles că transumanismul poate fi văzut prin multiple lentile. În știință și în cunoaștere, interesul pentru obiectul studiat determină și influențează și rezultatul cercetării, uneori prin îngroșarea unei anumite nuanțe, transformate în dominantă, alteori prin ignorarea detaliilor care nu se intersectează cu zona de interes. În cazul lucrării din care am cules datele acestui text, transumanismul este văzut din perspectiva fenomenului religios și considerat, nu o dată, un pericol, nu din punctul de vedere al unei „concurențe", fie ea și neloială, ci pentru schimbarea unei paradigme: modul de a înțelege religia, articulată pe palierele ei de interes. Omul trebuie să își reconsidere filosofic poziția în lume. Dacă efemeritatea poate fi o dimensiune a frumosului, atunci putem fi siguri că, prin prelungirea irațională a vieții, pierdem și noi ceva. Este corpul nostru ceva nesemnificativ sau ne dorim să înviem și cu corpul original, ca element al identității, în veșnicie? Poate că religiile, în acest prag al istoriei, ar trebui să stea la masă pentru a răspunde acestor întrebări, înainte de a deveni desuete. ▪

Basarab Nicolescu

80

SIMONA MODREANU
Facultatea de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" Iași
Faculty of Letters, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași
e-mail: simona.modreanu@gmail.com

Pisica lui Schrödinger și pendula lui Ionesco

Abstract

Teatrul lui Eugène Ionesco, asemenea viziunii sale asupra lumii, scrisului fragmentar, sinelui cuantic indecidabil, asemenea contradicțiilor aparente, mutațiilor epistemologice contemporane și multor altor dimensiuni insuficient explorate, dar prezente în reflecțiile și analizele sale, generează abordări și perspective unice inter- și transdisciplinare.

Cuvinte-cheie: *transdisciplinaritate, fizică cuantică, literatură, absurd, contradicție, holistică*

Eugène Ionesco's theatre, like his view of the world, the fragmentary writing, the undecidable quantum self, the apparent contradictions, the contemporary epistemological mutations and many other dimensions insufficiently explored but present in his reflections and analyses generate unique inter- and transdisciplinary approaches and perspectives.

Keywords: *transdisciplinarity, quantum physics, literature, absurd, contradiction, holistic*

Există momente în viață în care timpul nu intră. Se trage deoparte, observă, își ține respirația. Așa s-a întâmplat la prima mea întâlnire cu Basarab, la Paris, în colț de mileniu. Unde, când, cum?... Memoria mea a alungat aceste detalii. Fusese acolo dintotdeauna. Apoi, ne văd așezați la o masă în restaurantul românesc din apropierea Centrului cultural (cum se numea pe vremea aceea)... o fântână de știință luminoasă, de o răbdare angelică și un entuziasm nemaivăzut, pe cale să-i explice arcanele terțului inclus unei tinere care îl asculta, fascinată, și care vedea cum se fisurează iremediabil zidurile compacte între care gândise până atunci. Răspunsuri la întrebări care stătuseră pitite țâșneau într-o jerbă aproape sufocantă. Iar viziunea mea despre lume se schimba definitiv, într-o clipită. Nimic nu a mai fost la fel după aceea. Și nimic din ceea ce mi-a fost dat să trăiesc alături de Basarab nu m-a mai surprins vreodată. Precum în seara aceea magică, la Fermette 1900, în splendidul restaurant Art Nouveau, unde șeful de sală, în chip evident un familiar

al savantului, s-a îndreptat spre masa noastră, păşind ca într-un vis, privind incredul, cuprins parcă de o minunare stranie şi, odată ajuns lângă noi, mi s-a adresat, simplu şi direct: „Pe dumneavoastră vă cunosc. Ne-am întâlnit deja... altundeva, în altă viaţă. " Şi a plecat. Basarab a zâmbit, eu la fel, ca şi cum ar fi fost lucrul cel mai firesc din lume. Absurd? Ce înseamnă asta? Ce cuvânt jalnic! La sfârşit, acelaşi personaj a apărut de nicăieri şi ne-a condus până la ieşire, oferindu-mi o umbrelă. Afara era senin. O am şi acum. Nu i-am înţeles încă semnificaţia. Dar nu mă mai grăbesc. Timpul are raţiunile sale pe care raţiunea le ignoră. În schimb, cert este că analiza sofisticată ce legitima o anumită lectură a lumii în general şi a teatrului lui Eugène Ionesco în particular s-a prăbuşit şi că îi datorez lui Basarab faptul că privesc universul, scriitura, misterul... altfel, cu ochii deschişi. Am scris de mai multe ori despre revoluţia operată de transdisciplinaritate în interpretările mele literare, fac aici o sinteză a lor, privitor la aşa-zisul absurd ionescian. Îţi mulţumesc, Basarab, pentru că mi-ai oferit această cheie de intrare în spirală.

Dacă „orice afirmaţie îşi verifică contrariul" şi „orice afirmaţie este contradictorie", cum ne spune Eugène Ionesco, atunci identitatea şi-ar afla sălaşul în inima contradicţiei, fiind ea însăşi un termen al acesteia. Asemenea lui Stéphane Lupasco/Ştefan Lupaşcu (*Logica dinamică a contradictoriului*, Bucureşti, EP, 1981), Ionesco vede peste tot o lipsă de armonie definitivă, care obligă mintea să caute contradicţia, devenirea, să fugă de cuşca identitară şi tautologică spre o cunoaştere autentică, care este lumină polarizată, să pulverizeze blocajul psihic înspre o comunicare reală fondată, poate, pe un interminabil joc de energii antagoniste. Ne confruntăm cu mult mai mult decît o supralicitare a dreptului la diferenţă şi pluralitate şi, fără să îl numească „terţ inclus", Ionesco vorbeşte adesea despre aceasta: „Sunt chiar foarte indignat că nu există decît două puncte de vedere total opuse, şi nici o persoană nu poate remedia această lipsă a inteligenţei umane, care abia de reuşeşte să fie dualistă."[1]

Nu putem să nu admitem că dramaturgia ionesciană, ca şi viziunea sa despre lume, aşa cum este reflectată în textele sale autobiografice, polemice sau de critică literară, vădesc o actualitate care este în fond apanajul oricărui mare creator, dar şi al unei Conştiinţe, ale cărei suferinţe individuale se acordă cu cele ale epocii, sau chiar anticipă evoluţiile acesteia. Scriitura fragmentară, eul cuantic indecidabil, contradicţiile aparente, pe fond de armonie holistică, mutaţiile epistemologice contemporane şi multe alte dimensiuni insuficient explorate, dar prezente în reflecţiile şi analizele lui Eugène Ionesco generează abordări şi perspective inter- şi transdisciplinare inedite.

Eticheta de „teatru al absurdului", atât de uşor şi stăruitor lipită de marii reprezentaţi ai dramaturgiei pe la jumătatea secolului trecut, îmi stârnea un disconfort autentic mai ales după ce o serie de conversaţii lămuritoare cu Basarab Nicolescu mă orientaseră spre pista unei alte lecturi a creaţiei şi, implicit, a literaturii. De altfel, Ionesco însuşi a afirmat-o în repetate rânduri, îndeosebi în *Note şi contra-note*: „Nu cred în absurd". Einstein, Heisenberg, Planck, Gödel, pe partea fizicii, suprarealismul în artă şi literatură, Stéphane Lupasco în filosofia ştiinţelor, Ionesco, Beckett, Adamov, în teatru, au început să „vadă" diferit, să se simtă strâmtoraţi în acea logică artistotelică a non-contradictoriului, pe care

[1] Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, traducere de Simona Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993 p. 172.

descoperirile fizicii cuantice, dar și intuiția creatorilor adevărați o condamnau de multă vreme.

După cum bine știm, sintagma „teatrul absurdului" a fost lansată de Martin Esslin, în cartea sa omonimă publicată în 1962, pentru a desemna o producție dramatică ce a urmat celui de-al Doilea Război Mondial și care, potrivit criticului, transpunea artistic filosofia existențială a lui Albert Camus, cea din „ciclul absurdului". Nu este cazul să demonstrăm aici caracterul caricatural și reductiv al acestui tip de judecată, e suficient să evocăm câteva elemente care atestă că, dacă acest tip de teatru s-a instalat în mod deliberat dincolo de granițele logicii uzuale, nu a făcut-o doar ca negare a unei lumi presupus rezonabilă și care se dovedise a fi monstruoasă, ci și – sau mai presus de toate – pentru a indica spre altceva.

Unele caracteristici comune ale pieselor „absurde" includ această filosofie existențială generală combinată cu respingerea continuității narative, a rigidității cauzalității primare, a rutinei gândirii, precum și cu o devalorizare radicală a limbajului perceput ca o încercare zadarnică de a comunica imposibilul și o dorință camuflată de a restabili mitul, ritualul, simțul pierdut al mirării și angoasa originară. Așadar, în timp ce teatrul tradițional încearcă să creeze o reprezentare fotografică a vieții așa cum o vedem noi, teatrul absurdului tinde să creeze o viziune mitologică, arhetipală, alegorică, strâns înrudită cu lumea viselor. Esența acestei perspective constă în faptul că cele mai multe dintre certitudinile și ipotezele noastre de bază, cândva de nezdruncinat, au fost discreditate sau complet eliminate de recentele descoperiri științifice, în special din sfera fizicii cuantice, având ca rezultat o schimbare atât de extraordinară în implicațiile sale, încât nici măcar nu suntem conștienți de aceasta.

1. Fizica cuantică, transdisciplinaritate și teoria lumilor posibile

1.1. Într-un interviu cu dr. Jeffrey Mishlove, pentru canalul TWM[2], fizicianul cuantic Nick Herbert afirma că realitatea este vătuită, friabilă și *ambiguă*. Există, într-un fel, o ambiguitate fundamentală în centrul lumii – în centrul lumii inanimate, a lumii inconștiente. Aflăm că lumea este organizată în chip atât de straniu, încât pare desprinsă dintr-un roman SF. Toate modelele sunt perfect obișnuite ; toate conservă spațiul și timpul și sunt separate cu viteza luminii. *Însă cărămizile din care sunt construite aceste modele sunt dispuse diferit*. Ele ignoră complet spațiul și timpul și sunt conectate instantaneu.[3] Cu alte cuvinte, realitatea este parțial determinată, dar rămâne parțial nedeterminată. Studiul domeniului microscopic a răsturnat conceptele fizicii clasice și am înțeles că legile lui Newton, care se aplicau obiectelor de mari dimensiuni, nu mai funcționează în domeniul subatomic. Când ne aplecăm asupra infinitului mic, nu mai există lume fizică obiectivă care evoluează independent de noi, iar hazardul înlocuiește principiul cauzalității. Sintetic, fizica cuantică poate fi definită ca o reprezentare a lumii în termeni de probabilități.

În cartea sa, *Quantum Reality*[4] (*Realitatea cuantică*), același fizician Nick Herbert sintetizează celebra Interpretare de la Copenhaga, identificând mai multe moduri

[2] THINKING ALLOWED. *Conversations On The Leading Edge Of Knowledge and Discovery*, 1998.
[3] http://twm.co.nz/herbert.htm
[4] Nick Herbert, *Quantum Reality: Beyond the New Physics*, New York, Doubleday, 1985.

de a privi realitatea, începând cu cea acceptată de majoritatea oamenilor de știință (Bohr, Heisenberg, Schrödinger etc.), conform căreia nu există realitate în afară de observație, ceea ce echivalează cu a spune că actul de observare creează realitatea. O aserțiune greu de acceptat chiar pentru mințile cele mai luminate, după cum reiese dintr-o conversație celebră, în care Einstein, îngrijorat și oarecum iritat, i se adresa lui Niels Bohr: „Doar n-ai de gând să-mi spui că Luna nu mai există când nu mă uit la ea?...". O altă abordare, reprezentată în principal de David Bohm și Fritjof Capra, vine cu o perspectivă holistică, pornind de la presupunerea că realitatea este un întreg indivizibil și că subiectul și obiectul sunt părți inseparabile una de cealaltă. Iar o a treia perspectivă se referă la multiplele universuri paralele create de fiecare act de observare și se bazează pe ideea de multivers, propusă de Hugh Everett în 1957.

Vătuit, friabil, ambiguu – iată o uluitoare descriere a universului acestui teatru al „absurdului", îndeosebi în piesele lui Ionesco...

1.2. „*Transdisciplinaritatea* privește – așa cum indică prefixul "trans" – ceea ce se află în același timp și *între* discipline, și *înăuntrul* diverselor discipline, și *dincolo* de orice disciplină. Finalitatea ei este *înțelegerea lumii prezente*, unul din imperativele sale fiind unitatea cunoașterii."[5].

În esență, transdisciplinaritatea este studiul corespondențelor dintre diferitele domenii ale cunoașterii. Este o metodă de cercetare care depășește dualismul opus perechilor binare: subiect/obiect, subiectivitate/obiectivitate, materie/conștiință, simplitate/complexitate, reducționism/holism, diversitate/unitate, care au marcat istoria ideilor de milenii. La fel ca fizica cuantică, transdisciplinaritatea este radicală, în sensul că merge la rădăcinile cunoașterii și pune sub semnul întrebării modul nostru de a gândi și organizarea cunoașterii, integrând observatorul în procesul cunoașterii. Dacă preluăm definițiile lui Basarab Nicolescu, realitatea („un set de sisteme invariante la acțiunea unui număr de legi generale") desemnează, în acest context, ceea ce rezistă experiențelor noastre, reprezentărilor, descrierilor, imaginilor sau formalizărilor matematice, iar noțiunea de nivel de realitate devine esențială pentru a explica inexplicabilul conform legilor newtoniene. Toate nivelurile de organizare există pe un singur nivel de realitate, ceea ce ajută la înțelegerea faptului că teoria cuantică, de exemplu, descrie un nivel complet diferit de realitate, în sensul că legile ei fundamentale nu sunt aceleași cu cele care guvernează nivelul macrofizic.

[5] Basarab Nicolescu, *Trandisciplinarité. Manifeste*, Paris, Ed. du Rocher, 1996.

Trecerea de la un nivel la altul poate fi mai bine înțeleasă utilizând logica contradicției și complementarității a lui Stéphane Lupasco. În 1940, în urma contactului cu fizicianul cuantic Louis de Broglie, Lupasco a dezvoltat ceea ce a numit „principiul antagonismului", o teorie care formalizează logica terțului inclus și permite integrarea completă a diferitelor niveluri de realitate. Să reamintim că, în cultura occidentală, curentul dominant este și astăzi cel al logicii aristotelice a terțului exclus, sprijinit pe trei axiome: 1. Axioma identității: A este A. 2. Axioma non-contradicției: A nu este non-A. 3. Axioma terțului exclus: nu există un al treilea termen T care să fie totodată A și non-A.

Astfel, în această perspectivă, „terțul" este considerat a fi un non-conector, un neparticipant la construcția logică. Dimpotrivă, „... logica terțului inclus este o logică adevărată, formalizabilă și formalizată, multivalentă (cu trei valori: A, non-A și T) și non-contradictorie. Înțelegerea axiomei terțului inclus – există un al treilea termen T care este atât A, cât și non-A – devine complet clară atunci când este introdusă noțiunea de „niveluri de realitate"[6]. „T", în limbajul transdisciplinar, joacă rolul „eterului" median dintre subiect și obiect, facilitând interacțiunea mai multor niveluri de realitate, inclusiv noțiunea esențială de „simultaneitate". Cu alte cuvinte, „T" este terțul inclus la un nivel diferit de realitate. Logica terțului inclus merge mână în mână cu teoria relativității și cu continuumul său autoreferențial spațiu-timp, vizualizat geometric prin convenția spațiului sferic non-euclidian.

Natura complexă necesită o gândire complexă, iar secolul trecut a văzut înmulțindu-se ideile despre haos, complexitate și știința neliniară. Edgar Morin vorbea despre o gândire nouă, complexă, în urmă cu mai bine de treizeci de ani, cerând o reformulare radicală a organizării cunoașterii noastre.[7] Potrivit lui Basarab Nicolescu, „logica terțului inclus este poate logica privilegiată a complexității, privilegiată în sensul că ne permite să traversăm diferite domenii ale cunoașterii într-un mod coerent, favorizând un nou tip de simplitate"[8].

[6] Basarab Nicolescu, *Le tiers inclus : De la physique quantique à l'ontologie*, in Badescu H., Nicolescu B. (sous la dir.), *Stéphane Lupasco, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Ed. du Rocher, 1999, pp. 128-129.
[7] Edgar Morin, *From the Concept of System to the Paradigm of Complexity*. Journal of Social and Evolutionary Systems 15(4):371-385, JAI Press, 1992.
[8] Basarab Nicolescu, *La Transdisciplinarité. Manifeste*, p. XIX.

1.3. Noțiunea de *possible worlds/ lumi posibile* poate fi urmărită încă din secolul al XVII-lea, când Leibniz și-a exprimat convingerea că lumea noastră actuală a fost aleasă dintr-o infinitate de lumi posibile care existau ca gânduri în mintea lui Dumnezeu. Teoria lumilor posibile este o adaptare modernă a conceptului leibnizian și a fost dezvoltată inițial de filosofii școlii analitice (Kripke, Lewis, Rescher) ca modalitate de rezolvare a problemelor de semantică formală. În 1970, un grup de cercetători literari, familiarizați cu metodele structuraliste, precum Umberto Eco, au înțeles întregul potențial explicativ al modelului lumilor posibile pentru teoria narativă și literară în general, dar Marie-Laure Ryan a fost cea care a făcut descrierea acestuia în modul cel mai clar și complet[9].

La baza acestei teorii se află ideea că realitatea – ca sumă a imaginabilului – este un univers compus dintr-o pluralitate de elemente distincte. Acest univers este structurat ierarhic, în jurul unui element bine definit, care funcționează ca centru al sistemului. Acest element central este de obicei interpretat ca fiind lumea „actuală", iar sateliții sunt lumile posibile. Ryan împarte apoi lumile particulare ale personajelor în lumi mentale (credințe), modele de lumi statice, care imaginează lumea actuală așa cum ar trebui sau va fi (obligații, dorințe, predicții), modele de lumi dinamice sau lumi intenționale și imaginare, care conturează un nou sistem de realitate, completat de propriile lor lumi actuale și posibile (vise, halucinații, fantezii, ficțiuni în interiorul ficțiunilor).

Deși ideea unui sistem de realitate centrat este contrară ideologiei sale, imaginația postmodernă a găsit în conceptele teoriei lumilor posibile un teren de joacă productiv pentru experimentele sale de subversiune și autoreflexivitate. În timp ce moderniștii erau bântuiți de întrebări precum „Ce pot ști despre mine și lume?" postmoderniștii sunt mai radicali: „Ce este o lume?", „Ce face o lume să fie reală?", „Este vreo diferență, în ceea ce privește existența, între lumile textuale și lumea (lumile) în care trăiesc sau ființează toate lumile create de limbaj?".

Acestea sunt întrebări pe care teatrul „absurdului", printre alte genuri ale literaturii postmoderne, le transmite prin piesele sale. Interogația sa ontologică îmbracă o varietate de forme: (a) contestarea modelului ontologic clasic, prin ramuri de pseudo-intrigă care conduc la o pluralitate de lumi reale sau prin estomparea distincției dintre actualitate și posibilitate – nicio lume din sistem nu presupune rolul centrului ontologic; (b) blocarea principiului diferențierii minime (care presupune că orice lume ficțională este o entitate completă ontologic) prin crearea de obiecte imposibile sau nenumărate, de geografii inconsistente și de ființe radical incomplete; (c) subversia ierarhiei relațiilor de accesibilitate, prin crearea unor lumi hibride situate atât foarte aproape, cât și foarte departe de realitatea experimentată (cum ar fi, la Ionesco dialogul celor doi Smith din *Cântăreața cheală*, sau cel al Profesorului cu Eleva din *Lecția*).

> *Nicolas*: Inspirându-mă dintr-o altă logică și dintr-o altă psihologie, voi aduce contradicția în non-contradicție (!!!) Nu suntem noi înșine... Personalitatea nu există...[10]

La Ionesco, la fel ca la prietenul său Lupasco, negația își schimbă sensul în

[9] Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, artificial intelligence and narrative theory*, Indiana University Press, 1991, 291 p.
[10] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, Paris, Gallimard, 1954, p. 97.

raport cu logica clasică. În loc de a fi factor de adevăr (dacă o propoziție *p* este adevărată, negația acestei propoziții, *non-p*, este falsă și invers, dacă aceasta e adevărată, prima este falsă), negația unui termen dă naștere unui termen *antagonist* sau *contrariu*, astfel încât, dacă unul se actualizează, celălalt se potențializează, după cum precizează în *Note și contra-note*: „Două stări de conștiință fundamentale se află la originea tuturor pieselor mele : (...) evanescența și (...) greutatea ; vidul și prea-plinul de prezență."[11].

Îl regăsim perfect aici pe Stéphane Lupasco, care consideră că logicul își construiește el însuși două adevăruri inverse și antagoniste, un adevăr afirmativ sau de identitate și un adevăr negativ, sau de diversitate (care este falsul din logica clasică), dar și un neadevăr, care este o contradicție a celor două adevăruri. Aceasta pentru a spune că nuanțele relaționale infinite care se conturează între adevăruri, deci problema logicului, anti-logicului sau a-logicului a reprezentat, fără îndoială, o obsesie fertilă pentru Ionesco, care nu a întrezărit o scăpare decât prin zîmbitoarea ironie transgresivă :

> Marie-Jeanne : *Suntem, oare, logici ?*
> Jean-Marie : *Nu cred.*
> Marie-Jeanne : *Nu contează, important e să fim sănătoși*.[12]

Eugene Ionesco face parte dintre cei care au înțeles foarte devreme că realitatea, sau mai degrabă realul, așa cum se manifestă simțurilor noastre, ne impune un cadru fix, o călătorie cu sens unic, în vreme ce tot ce avem mai profund în noi reclamă o deschidere eliberatoare. Ne este, cu siguranță, imposibil să mergem și să stăm pe loc în același timp și e imposibil ca o pendulă să rămână tăcută și totodată să bată șaptesprezece lovituri englezești... Dar spiritul nu cunoaște genul acesta de piedici. Iar acele tresăriri identitare, adesea evocate în legătură cu Ionesco, vin oare cu adevărat din acel *no man's land* între două culturi diferite, din respingerea țării tatălui (pe motiv că acesta a făcut-o să sufere pe mama sa), ori din țara mamei pentru că e prea rațională? Sau e vorba de ceva infinit mai complex și îngropat pentru că este proscris de cutumă?

Eugene Ionesco face parte dintre cei care au înțeles foarte devreme că realitatea, sau mai degrabă realul, așa cum se manifestă simțurilor noastre, ne impune un cadru fix, o călătorie cu sens unic, în vreme ce tot ce avem mai profund în noi reclamă o deschidere eliberatoare

În general, gânditorii se întreabă „ce este realitatea?" (titlul unei cărți a lui Basarab Nicolescu; Montréal, Liber, 2009 ; Iași, Junimea, 2009). Pentru Ionesco, interogația de fond ar fi „unde este realitatea?":

> Și dacă realitatea ar fi cu adevărat reală, adică Sacră ? Dacă creația, isprăvile și durerile oamenilor ar fi sacralizabile ?... Dacă am intra toți în eternitate, în eternitatea vie ??[13]

[11] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 226, 227.
[12] Eugène Ionesco, *Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains* in *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1963.
[13] Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 14-15, 26.

Prieten și cititor fascinat al lui Lupasco, Ionesco și-a canalizat întreaga creație pe un refuz al logicii de identitate, care exclude prin definiție faptul că două stări de lucru contradictorii pot coexista în același timp și sub același raport. Imaginarul simbolic se alătură astfel fizicii cuantice pentru a exprima în mod non-contradictoriu senzații, sentimente, valori subiective pe care logica hegeliană nu le-ar putea accepta decît în succesiune. „*Coexistența potențialităților antagoniste*" a lui Heisenberg este o formulă apropiată de *logica contradictoriului* a lui Lupasco, dar și de teatrul lui Ionesco. Aportul filosofului l-a inspirat profund, între alții, pe Basarab Nicolescu, care a demonstrat că doar ceea ce a numit *terț inclus* poate da seama de *complexitatea* realului. Revoluția epistemologică propusă constă în renunțarea la raționamentul bazat pe dualitate în favoarea unuia fondat pe *trei* termeni, recunoscându-se astfel dinamica contradicției fertile. Să ne amintim, în acest sens, de faimosul experiment mental al fizicianului austriac Erwin Schrödinger, care ne propune să ne imaginăm o pisică închisă într-o cutie, în care se află și un dispozitiv complicat ce poate elibera un atom radioactiv, care, la rândul său poate transmite un semnal astfel încât un ciocan să fie acționat și să spargă o fiolă de cianură, caz în care pisica ar muri. Experimentul e menit să ilustreze paradoxul – pentru gândirea carteziană – al superpoziției stărilor cuantice, pisica rămânând vie-și-moartă până la deschiderea cutiei. Prin urmare, un sistem încetează să mai fie o superpoziție de stări și devine doar una dintre ele atunci când are loc o observare a lui. Dacă niciun observator extern nu intervine, ființele și lucrurile beneficiază de acea stare de grație unificatoare, lipsită de opoziții ireconciliabile.

Erwin Schrödinger

2. Absurd?

Și atunci, ce-ar fi să citim o piesă precum *Scaunele*, de exemplu, în această optică cuantică? Absența auditoriului căruia îi este destinat mesajul celor doi bătrâni poate fi un artificiu genial pentru a păstra discursului toate incoerențele și contradicțiile – în fapt, inerente oricărei existențe umane -, pe care prezența unor observatori ar fi spulberat-o probabil, silindu-i să articuleze un mesaj „disciplinat". Desigur, în cazul de față există observatori de gradul doi, anume spectatorii sau cititorii, ca într-un fel de *mise en abyme* ontic, dar ei pot contempla astfel cercul magic al potențialelor necristalizate, simbolizate de scaunele goale și de auditorii invizibili. Absența privirii inductoare de dualitate revelează unitatea ascunsă. Prin urmare, de ce să nu ascultăm altfel litania ușor tâmpă, la o primă vedere, a Bătrânei, care se face că primește un cadou de la Colonelul invizibil:

> *Bătrîna*: Este o floare, domnule? Sau un leagăn? Un păr? Sau un corb?

Bătrînul, către Bătrînă: Ba nu, vezi bine că e un tablou![14] !

Contradicția poate reprezenta o soluție, o formă de cunoaștere *prin* și *în* diversitate. În teatru, dinamismele contradictorii se actualizează și se virtualizează unul pe celălalt astfel încât să creeze doar *iluzia* unei resorbții a contradicției. În acest mod, se topesc într-o tulburătoare esență de viață fragmente de realitate, de vis, de dorințe, ce a fost, ce n-a fost, ce ar fi putut fi. Simultaneitatea afirmației și negației reflectă „trădarea" codurilor care guvernează percepția umană, controlul asupra realului și mai ales asupra sinelui. O conștiință normală nu ar putea exista și nu s-ar putea exprima în afara acestor coduri; or, trădarea face sensibilă ruptura, decalajul între ființă și lume, între cuvânt și lucru. Ironia se joacă până la a ne face să uităm miza jocului se strecoară și la nivelul reprezentării și limbii, determinând explozia paradoxurilor lor constitutive. Dramaturgia este autoreferențială în formele și mesajele sale și implică aceeași eschivă a logicii originalului și copiei. Această aventură a „ceva" pe cale de a se construi, de a-și căuta o formă pe care o refuză pentru a nu trebui să se angajeze, devine propriul unei scrieri așa-zis absurde și a unei anumite atitudini existențiale:

> [...] opera dramatică este ca o reflecție asupra operei dramatice în general. Dialogul și mișcarea teatrului sunt modul său de a explora realul, de a se explora pe sine, de a înțelege și a se înțelege[15].

Ionesco folosește mișcarea ironică ca un scrimer de elită, zgâriind tabla unei realități făcute din supuneri umilitoare la iluzie, simulacre, clișee alienante, bazate pe aservirea la mitologiile gregare și la compromisuri. Cu alte cuvinte, o viață tragică în ansamblul ei, dar ridicolă în minusculul detaliu al vieții de zi cu zi. Cei doi Smith din *Cântăreața cheală* sunt binecuvântați cu ceea ce James Christian numește „naivitate epistemică"[16], ei nu au început (sau, poate, s-au oprit) să pună sub semnul întrebării originile, natura și fiabilitatea informațiilor noastre, ei iau totul la propriu. De parcă Ionesco ar vrea să înțelegem că într-o lume paralelă, undeva, au dreptate, pentru că toate posibilitățile sunt adevărate...

Drama absurdă subminează logica, eliberând neașteptatul și imposibilul. După Freud, putem experimenta un extraordinar sentiment de libertate atunci când suntem capabili să ne eliberăm din cătușele logicii. Tocmai, încercând să arunce în aer limitele logicii și limbajului comun, teatrul „absurdului" încearcă să dărâme zidurile groase ale condiției umane însăși. Identitatea noastră individuală este definită de limbaj, a avea un nume este o sursă de separare – pierderea limbajului logic ne conduce către o identificare cu viețuitoarele. Fiind ilogic, teatrul „absurdului" este antiraționalist: neagă raționalismul deoarece știe că gândirea rațională, ca și limbajul, se ocupă doar de aspectele superficiale ale lucrurilor. Derapajele, în schimb, ne oferă o privire asupra infinitului, a libertății exaltante, punându-ne in contact cu esența vieții, desigur, pe lângă faptul ca reprezintă o excelentă sursă de comedie. Dar unde este vechea realitate obiectivă bună, cetatea care ni se părea invincibilă? Mulți oameni de știință continuă să investigheze „dispariția"

[14] Eugène Ionesco, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958, p. 28.
[15] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p.56.
[16] James L. Christian, *Philosophy: An Introduction to the Art of Wondering*, tenth edition, Wadsworth Cengage Learning, 2009, p.161.

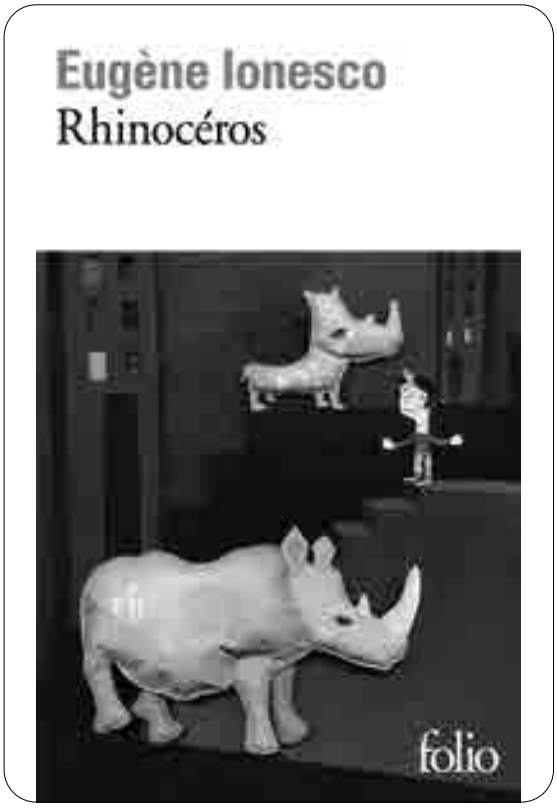
acesteia. Subiect/obiect, actual/virtual, prezență/absență etc. Aceste două laturi nu mai sunt privite ca poli separați, ele se află în interacțiune constantă. Totuși, a defini ceva ca „absurd" echivalează cu o suspendare a judecății care te scutește de la analiza conținutului acestuia; o etichetă ușoară, care interzice tot ceea ce nu are aspectul vieții așa cum o cunoaștem noi.

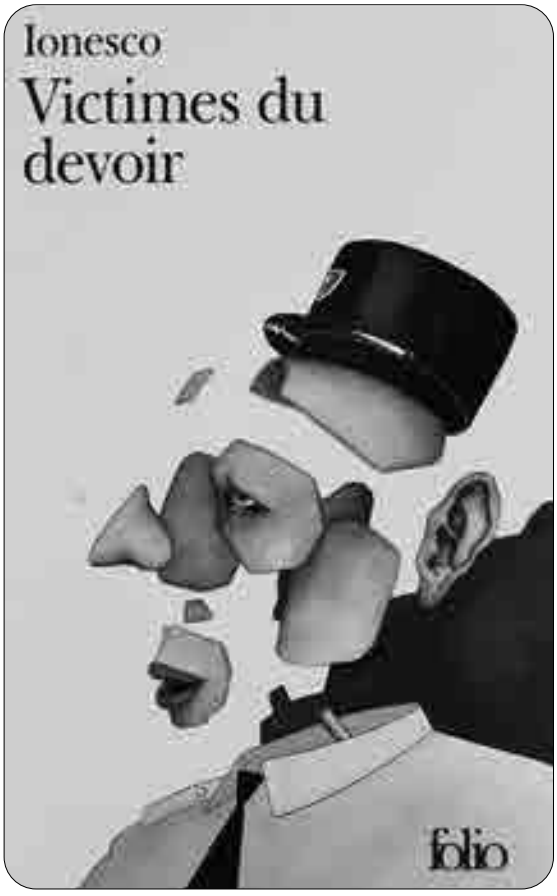
Până acum, teoria lumilor posibile a fost aplicată pieselor „absurde" pentru a explica relația dintre lumea lor fictivă și lumea actuală a cititorilor (vezi Katerina Vassilopoulou, de exemplu[17]). Acestea fiind spuse, a venit fără îndoială momentul să depășim anumite convingeri cu care am operat de prea mult timp, pentru că nu mai sunt adecvate. Trecem printr-o mutație în istoria umanității și trebuie să ne schimbăm și să ne adaptăm viziunea asupra lumii, asupra identității, asupra stărilor, asupra cauzalității și așa mai departe. O revoluție profundă s-a produs în ultimele decenii. Aristotel s-a înșelat parțial, la fel și Descartes, deși a mers mult mai departe decât se spune, și nici măcar Einstein nu a îndrăznit să-i atribuie lui Dumnezeu libertatea de a juca zaruri. Și totuși...

Ne asumăm riscul de a afirma că nu există „teatrul absurdului". Absurditatea este doar imposibilitatea de a accepta fapte sau afirmații contradictorii pe un singur nivel de realitate. Însă dacă admitem, cum o fac astăzi mai toți oamenii de știință de prim rang, că lumea nu funcționează așa cum credeam noi, sau nu doar în acest mod liniar, determinat, perspectiva se schimbă complet, iar absurdul își pierde substanța. O mare nedreptate cognitivă și literară ar putea fi reparată dacă am fi de acord să eliberăm acest teatru tulburător din lanțurile logicii binare.

S-a spus în repetate rânduri că unul dintre cele mai importante aspecte ale dramei „absurde" a fost lipsa de încredere în limbaj ca mijloc de comunicare, căci limbajul a devenit un vehicul pentru schimburi convenționale, stereotipe, lipsite de conținut. Este adevărat, cuvintele au eșuat în misiunea lor de a exprima esența experienței umane, și cu toate acestea, nu credem că „teatrul absurdului" constituie în primul rând o ofensivă împotriva limbajului, stigmatizându-l ca un instrument de comunicare insuficient și nesigur. Dimpotrivă, acest teatru restabilește puterea originară a limbajului, în cel mai simplu aparat al său,

[17] *Possible Worlds in the Theater of the Absurd*, in « Papers from the Lancaster University Postgraduate Conference in Linguistics and Language Teaching », Department of Linguistics and English Language, Lancaster University, 2007, vol.I, pp. 120-139.





permițând cuvintelor să exprime un lucru și opusul său ca mijloc de a evita înghețarea unui singur sens. Dramaturgia „absurdă" folosește clișee, sloganuri, un jargon tehnic, pe care le pervertește, le parodiază și le distruge. Prin ridiculizarea vorbirii convenționale și fixe, acest teatru încearcă să-i facă pe oameni conștienți de posibilitatea de a depăși formele rutiniere pentru a comunica autentic și deplin. Actele convenționale de vorbire formează o barieră între noi și lume: deci, pentru a intra în contact direct cu realitatea naturală, este necesar să discreditățm și să înlăturăm cârjele logicii non-contradictorii pe care o folosim în fiecare zi. Cuvintele astfel descătușate se joacă și se întorc în cerc și stau în cap, ca în gângăveala copiilor mici, sau ca „glosolalia", capacitatea de a vorbi limbi pe care nu le cunoaștem, păstrându-ne inventivitatea și forța minunării.

Suntem confruntați cu o perspectivă complet nouă, străină de modernitate. A luat naștere o nouă paradigmă, așa cum scria Ionesco, o invitație la receptarea proaspătă a ceea ce gândirea clasică a închis în opoziții sterile. În realitate, nu există dualitate ireductibilă și Nicolaus Cusanus a sintetizat-o cu veacuri în urmă în celebra sa formulă *coincidentia oppositorum*, care a rămas, din păcate, un simplu studiu de caz. Ba chiar cu mult înaintea lui, Heraclit sau Anaximandru ne-o spuseseră deja, și încă și mai departe, *Vedanta* imemorială insista asupra non-dualității ca esență a realului. Câți pași am făcut pe această cale de atunci? Oare percepția noastră asupra lumii și reprezentării nu se schimbă radical dacă îndrăznim, chiar și timid, să credem că nu suntem doar o stare, o idee, un sentiment într-o unitate decupată artificial în timp, ci o entitate complexă, care își adăpostește senin contradicțiile pe fundalul eternității...? O frază ionesciană emoționantă, de o complexitate atât de

simplă încât trece aproape neobservată, ar merita cu siguranță atenție: „Și eu îmi sunt celălalt."[18]...

Astfel privind lucrurile, teatrul lui Ionesco (la fel ca și scrierile sale autobiografice) nu ne mai apare drept „absurd", „ciudat", „descurajant", iar săgeata lui pare să indice spre ceva mult mai subtil și mai profund decât abolirea necruțătoare și jucăușă a canoanelor dramatice și lingvistice, ceva la fel de pur ca marginile tăcerii: „Mi se întâmplă să cred că toți suntem unu în multiplu"[19]. Iconoclast și avangardist, Ionesco se înscrie de fapt în această schimbare majoră a orizontului de așteptare care a avut loc în prima jumătate a secolului precedent. Inversarea perspectivei, negația, negația negației, deplasarea, palinodia, paradoxul sunt tot atâtea atitudini existențiale care zguduie fundamentele logicii terțului exclus, în care am ales, sau am acceptat, să viețuim de mii de ani.

Ca un corolar al viziunii tradiționale, aristotelice, limbajul a ajuns să îndeplinească anumite cerințe foarte clare, în special să descompună continuumul sensibil în obiecte, evenimente, proprietăți, relații și să desemneze aceste lucruri, stări etc. prin simboluri care le corespund fără echivoc. Ca urmare, lumea fizică apare ca un set de obiecte care pot fi descrise și clasificate și de schimbări calitative pentru care pot fi identificate anumite regularități.

Pe acest fundal a venit Ionesco și a aruncat voios în joc contradicția, dinamitând pretențiile atotputernicei logici clasice. Nu știm cum ar fi reacționat autorul în fața sintagmei de „teatru cuantic", sau dacă i s-ar fi spus că ar putea fi considerat unul din precursorii acestuia. Cert e că un asemenea teatru există din 1995, când în Spania, la Grenada, s-a constituit o asociație internațională în jurul noțiunii de „estetică cuantică", iar Gregorio Morales, unul din co-fondatori, jurnalist și scriitor, a publicat în 1998 un eseu intitulat *Cadavrul lui Balzac. O viziune cuantică a literaturii și artei*. El va preciza ideea de teatru cuantic pornind de la cîteva premise: 1. Există o înrudire între cosmogonie, interacțiunile dinamice ale particulelor cuantice, pe de o parte, și vidul scenic locuit de actori, energia pe care o vehiculează, de cealaltă parte. 2. Teatrul cuantic se bazează pe modificarea obiectului observat de observator, fie acesta actor sau spectator, căci observatorul este indisociabil de reflecția cuantică asupra lumii. 3. Acest tip de dramaturgie exhibă un spațiu-timp haotic, lacunar, mergând pe existența universurilor paralele, ce irumpe în spațiul-timp diacronic și linear al reprezentării.

Ionesco nu dorește sau nu poate da o soluție în piesele sale, împingând, dimpotrivă, indecidibilitatea rolului social al individului la paroxismul lui dramatic, pulverizând unitatea clasică a personajului într-o constelație de roluri imaginare. Interogația pe care eroul o aduce lumii stă în această ambiguitate ironică. Pe de o parte, așadar, în societatea contemporană, funcția socială tinde să absoarbă individualitatea, pe de altă parte, în imaginație, înmulțirea și suprapunerea irațională a funcțiilor fac din personaj o ființă polimorfă și deconcertantă, cu un caracter schimbător și adesea amuzant. Astfel, Mary, servitoarea inofensivă a cuplului Smith, se metamorfozează într-un detectiv, identificându-se temporar cu Sherlock Holmes și reluând povestea absurdă a cuplului Martin, pentru a se dezvălui în cele din urmă ca poetă, în jurul unui poem nebun. Sau, altfel, Profesorul din *Lecția*, încurajator și amabil

[18] Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, p. 53.
[19] Ibid., p. 31.

la început, se înfurie treptat și, ajungând la paroxismul furiei, apucă un cuțit și își ucide Eleva... Această inconstanță a naturii umane, în mare măsură ascunsă sub obiceiurile sociale și convenienţe, este exploatată în mod liber în spațiul teatral, care nu mai este constrâns să se supună canoanelor verosimilității și, în final, se transformă într-o exaltare derizorie, dar emoționantă, a singularității umane. Bérenger nu capitulează în fața rinocerilor. Nici Ionesco.

Totul e să nu te mulțumești cu ce vezi și să acorzi măcar un gând acelei serii de posibile care s-ar fi putut actualiza. Acest gen de teatru încurajează eliberarea de automatismele de reflecție, saltul fără plasă de protecție sau compromisuri, neglijând reperele cunoscute pentru abordarea necunoscutului. Oare nu asta face și Ionesco în piesele sale de descompunere a comportamentului și limbajului cotidian ? Confruntîndu-ne cu scene precum cele din *Cîntăreața cheală* sau *Lecția*, de pildă, efectul căutat să fi fost doar *catharsis*-ul facil al comicului iscat de nesfîrșitele incongruențe și contradicții, sau dăruirea, poate confuză și ambiguă, a unui instrument de desprindere adevărată, prin amplificarea grotescă a limitelor noastre, a limitelor pe care singuri ni le-am impus ?

Până la urmă, ce este realitatea scenică ? Fizica cuantică ne spune că o măsurare nu are valoare decât în momentul în care este efectuată și doar pentru cel care o efectuează. Conceptual, aceste lucruri le spun actorilor noului teatru că pot interpreta lucruri diferite în același moment, dezvoltând o poetică aparte, după cum afirmă regizorul Oskar Gomez Mata. Încă prea puțin explorat, deși în Spania și Franța cunoaște o adevărată vogă, cucerind adepți de renume, precum regizorii José Sanchis Sinisterra sau Claude Régy, ba mai mult, în Franța face și obiectul unor colocvii și dezbateri academice (precum cel de la Toulouse, din mai 2009), acest teatru se situează la intersecția dintre arte și științe, asumându-și metamorfoza radicală a raportului nostru cu lumea.

Ordinea explicită, manifestă, desfășurată, este universul așa cum ne apare el, articulat în jurul spațiului-timp, dar creând o realitate care ne pare separată și independentă. Astfel, potrivit lui Bohm,

> ne agățăm în mare măsură de lumea manifestată, considerată ca realitatea fundamentală în care e important să dispui de unități separate, măcar relativ, dar aflate în interacțiune. În realitatea nemanifestată totul se întrepătrunde, totul e interrelaționat[20].

Obiectele aflate în mișcare, legate prin câmpuri, apar în ordinea explicită, dar ceea ce ne apare este subîntins de o ordine implicită voalată. Pentru că suntem cufundați în spațiu-timp, nu putem dez-văl realul, care rămîne *voalat* (după frumoasa formulă a gnditorului transdisciplinar Bernard d'Espagnat), fiind cognoscibil doar în anumite structuri ale sale, doar parțial. Realul acesta se situează dincolo de fenomene, e un spațiu multidimensional în care timpul nu mai curge, în care toate evenimentele se petrec instantaneu, nu există nici trecut, nici prezent, nici viitor, nici cauzalitate, doar sincronicitate perfectă. Uneori, în stări de grație, nu neapărat mistică, creierul nostru drept pare a fi canalul receptor al intuiției unității universului nostru. Și scrie Ionesco:

> Vom fi, oare, pentru că suntem ? Poate că nimic nu e sortit morții? Mă simt

[20] David Bohm, *La plénitude de l'univers,* Monaco, Ed. du Rocher, 1989, p. 27.

> muritor, nemuritor, mă simt om, mă simt înger, sfânt, vulnerabil, invulnerabil, imputrescibil, putreziciune. Știu, mi se pare că știu întreg adevărul, adevărul adevărului, adevărul neadevărului : adevărul contra-adevărurilor, contra-adevărurile adevărate ale adevărurilor. [...] Sunt nimic, sunt tot, sunt absolutul, sunt nimic[21].

Ionesco nu a încetat vreodată să se confrunte cu dilemele sale. Dilema lingvistică o întâlnește pe cea ontologică: atunci când nu mai crezi în limbaj, dar trăiești prin el, luciditatea devine dureroasă, iar deriziunea se închide asupra ta. Și totuși, din aceste incoerențe, din acest dezechilibru generator de surprize, uneori de monstruos, întotdeauna de straniu, căci stranie e orice explorare până la capătul nostru, undeva, cumva, un zâmbet strâmb ne întinde mâna, și...

> *Bătrînul domn, către Logician* : [...] toate pisicile sunt muritoare. Socrate e muritor. Deci Socrate e o pisică![22]

Da, poate pisica lui Schrödinger... ▪

[21] Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, pp. 54, 55.
[22] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959, p. 46.

BIBLIOGRAFIE

Badescu Horia, Nicolescu Basarab (sous la dir.), *Stéphane Lupasco, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Ed. du Rocher, 1999.

Bohm, David, *La plénitude de l'univers,* Monaco, Ed. du Rocher, 1989.

Christian James L., *Philosophy: An Introduction to the Art of Wondering*, tenth edition, Wadsworth Cengage Learning, 2009.

Herbert, Nick, *Quantum Reality: Beyond the New Physics*, New York, Doubleday, 1985.

Ionesco, Eugène, *Victimes du devoir*, Paris, Gallimard, 1954.

Théâtre II, Paris, Gallimard, 1958.

Rhinocéros, Paris, Gallimard, 1959.

Théâtre V, Paris, Gallimard, 1963.

Notes et contre-notes, Paris, Gallimard, 1966.

La Quête intermittente, Paris, Gallimard, 1987.

Morin, Edgar, *From the Concept of System to the Paradigm of Complexity*. Journal of Social and Evolutionary Systems 15(4):371-385, JAI Press, 1992.

Nicolescu, Basarab, *La Transdisciplinarité. Manifeste,* Monaco, Ed. du Rocher, 1996.

«Papers from the Lancaster University Postgraduate Conference in Linguistics and Language Teaching», Department of Linguistics and English Language, Lancaster University, 2007, vol. I.

Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, artificial intelligence and narrative theory*, Indiana University Press, 1991.

Thinking allowed. *Conversations On The Leading Edge Of Knowledge and Discovery*, 1998.

Nicolescu, Basarab, *Gödelian Aspects of Nature and Knowledge*. Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires, 1998 nhttp://perso.club-internet.fr/ nicol/ciret/

http://twm.co.nz/herbert.htm

EUGEN SIMION
Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură,
directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"
Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section,
Director of the "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory
e-mail: eugen.simion@fnsa.ro

Basarab Nicolescu 80

Abstract

Cu prilejul omagierii lui Basarab Nicolescu se deschide o meditație asupra destinului științei cu care fizicianul și filosoful ploieștean a ajuns să se identifice: transdisciplinaritatea. Poate ea să pună într-o relație înnoitoare știința și religia pentru a răspunde la întrebările fundamentale și la resuscitarea sacrului?

Cuvinte-cheie: *Basarab Nicolescu, omagiere, transdisciplinaritate*

On the occasion of Basarab Nicolescu's homage, a meditation is opened on the destiny of science with which the physicist and philosopher from Ploiești came to identify: transdisciplinarity. Can it reconnect science and religion in order to answer fundamental questions and resurrect the sacred?

Keywords: *Basarab Nicolescu, homage, transdisciplinarity*

Ce-aș putea spune ceva nou despre Basarab Nicolescu după ce am scris un amplu articol despre *Teoremele* [sale] *poetice*[1] și i-am făcut, în mai multe rânduri, un portret moral și spiritual, evocând tinerețea noastră ploieșteană? Dacă aș căuta cu mai mare silință în memoria mea, aș găsi, desigur, teme noi despre scrierile sale și despre știința pe care, în ultimele decenii, o slujește cu un devotament aproape mistic, și anume *Transdisciplinaritatea,* o disciplină care încearcă să deschidă calea spre o înțelegere mai bună între științele pozitive și religie. Dacă înțeleg bine lucrurile, transdisciplinaritatea este, înainte de orice, o metodă ce pleacă de la ideea că religia și știința (fizica cuantică, de pildă) au aceleași rădăcini sau, cum spune Basarab Nicolescu într-o intervenție la Seminarul „Penser l'Europe"[2], au același țel *în toate domeniile cunoașterii*. Științele reducționiste și mecanice au despărțit religia de celelalte domenii (pozitive) ale cunoașterii, socotind că Dumnezeu nu are ce căuta acolo unde se discută despre legi care guvernează universul material și, în genere, mecanismele realului la toate nivelurile lui. Transdisciplinaritatea nu acceptă acest clivaj și propune un dialog între toate științele (umane și pozitive) pentru a afla adevărul ascuns în dedalul existenței, pornind de la

[1] Vezi *Fragmente critice*, III. *Cultura, mod de existență*, Cartea Românească-Educațional, 2021.
[2] Vezi volumul *Le Seminaire International „Penser l'Europe"*, 10 ans, FNSA, 2011.

ceea ce leagă disciplinele cunoașterii, nu de la ceea ce le desparte, și anume: *subiectul însuși* – „un subiect care, în interacțiunea sa cu obiectul, respinge orice formalizare și păstrează totdeauna partea sa de mister ireductibil".

Sigur este că transdisciplinaritatea, înțeleasă în acest fel, evită *romantismul mistic* în procesul cunoașterii și evită, în același timp, „vanitatea scientismului". Pentru a le evita, cu adevărat, este necesar dialogul dintre diferitele discipline, un dialog care nu trebuie să se fundamenteze pe conceptele unei unice științe, ci – încă o dată – pe ceea ce le leagă. Pentru aceasta, trebuie inventate concepte noi, lucru pe care transdisciplinaritatea îl și face, ne avertizează Basarab Nicolescu, începând cu „o obiectivitate ce nu este legată de un singur obiect", ci pe „interacțiunea subiect-obiect" *(obiectivitatea subiectivă a științei* și *obiectivitatea obiectivă a religiei)*. În acest spațiu de întâlnire a celor două noțiuni acționează transdisciplinaritatea, punând bazele unui nou umanism [un transhumanism] „care se deschide spre spațiul infinit al sacrului". El revine, se înțelege, asupra acestei delicate probleme în alte studii, introducând noțiunea de „logică a terțului inclus", luată din metafizica lui Ștefan Lupașcu. O noțiune care, după părerea autorului, este foarte utilă pentru a *diferența în unitate și coexistența armonioasă a contrariilor.*

Tocmai acesta ar fi rolul disciplinei pe care o susține cu o fidelitate (nu zic mistică pentru că Basarab Nicolescu respinge, s-a reținut, romantismul mistic, nu zic nici cu o știință ortodoxă – pentru a nu-l suspecta de vanitatea scientismului!), zic doar, o fidelitate și o pasiune impresionante. Are sau nu dreptate în chestiunea de fond, este necesar ca religia să se înțeleagă și să coopereze cu științele tari în procesul cunoașterii misterelor fundamentale ale lumii, deschide sau nu transdisciplinaritatea calea spre resacralizarea lumii, cum am văzut că promite? Iată ce m-am întrebat și mă întreb încă citind comentariile lui Basarab Nicolescu, admirator al lui Ion Barbu (Dan Barbilian). Sincer vorbind, nu știu. Pot spune doar că ideea de a folosi în procesul cunoașterii științele umaniste îmi place, pentru că ea reintroduce sacrul în circuitul teoriilor despre complexitatea universului cosmic și resuscitează ideea religiei ca morală comună. Îmi place, până la un punct, mă fascinează ideea acestei alianțe dintre spirit și obiect pentru că, am observat cât am putut observa, practicând o artă (a zecea artă) pe care unii o consideră, în fapt, *o știință* (critica literară), care se bizuie, în judecata de valoare estetică, pe noțiunea de *obiectivitate a subiectivității,* am observat, zic, că rămâne totdeauna ceva inexplicabil în cercetarea unei opere, o parte misterioasă ce scapă obiectivității mele fatal subiective. Mircea Eliade spune că modernitatea a renunțat la *sacru* și pentru a-i reda complexitatea și frumusețea lumii trebuie să-l resuscităm. Izgonit de ideologii reducționiști, sacrul s-a refugiat în lucrurile banale și trebuie readus la suprafața existenței noastre, inclusiv în artă și, în genere, în analiza imaginarului colectiv și individual pe care ea se bizuie.

Lumea modernă și postmodernă, haotică, oximoronică, complexată și aproape asfixiată de propriile contradicții trebuie, așadar, resacralizată, altfel ea va muri strivită de propriile limite. Dar, sceptic cum sunt, mă întreb dacă acest fapt este posibil, dacă dialogul dintre științe va armoniza contradicțiile ce stau în fața cunoașterii și dacă religia poate lămuri ceea ce științele pozitive nu pot lămuri și invers.

Urez succes transdisciplinarității care să ne poată mântui de toate vanitățile ce ne încolțesc din toate părțile.

La mulți ani, Basarab Nicolescu! ■

GEORGE BANU
Teatrolog, membru de onoare al Academiei Române
Theatrologist, honorary member of the Romanian Academy
e-mail: georges.banu@wanadoo.fr

Zăpada și... Maestrul

Abstract

Autorul rememorează întâlnirea cu Basarab Nicolescu, în diferite perioade ale vieții, începând de la vecinătatea localităților de baștină și studiile din București, la reîntâlnirea pe pământ francez și continuarea legăturilor în spațiul cultural și chiar în calitate diplomatică, mai târziu, alături de premierul francez Jean-Marc Ayrault.

Cuvinte-cheie: *Basarab Nicolescu, omagiere*

The author recalls the meeting with Basarab Nicolescu, in different periods of his life, starting from the vicinity of his hometowns and studies in Bucharest, to the reunion on French soil and the continuation of ties in the cultural space and even in diplomatic capacity, later with French Prime Minister Jean -Marc Ayrault.

Keywords: *Basarab Nicolescu, homage*

Nu discursuri, ci mărturii, nu comentarii, ci amintiri mi se impun acum ca dar la aniversarea lui Basarab. Și de aceea reunesc țăndările prieteniei noastre pentru a-i reconstitui, parțial, conturul amenințat de vremuri și timp. De ce ne aducem aminte: care-i selecția memoriei și care sunt motivele persistenței? Acesta-i pariul modestei mele recapitulări...

Am trăit în Buzăul desconsiderat de capitala regiunii de atunci, Ploiești, de unde îmi parveneau ecourile succeselor lui Basarab la Olimpiade, de matematică, de fizică, de română, pe care le câștiga comod, în timp ce eu mă confruntam doar cu probele concursului de română. Nu-l concuram, nu-l invidiam, doar îl admiram cu sentimentul unei superiorități admise și recunoscute. Odată, vorbind într-un tren cu unul dintre concurenții săi de la matematică, Gheorghe Cezar – unde o mai fi, oare? aici sau dincolo? – acesta-mi spunea: „Basarab nu doar rezolvă probleme, ci le și tratează estetic". Există o frumusețe a matematicilor despre care atunci aflam prima oară și ea era asociată cu Basarab.

Ajunși la București, am rămas departe unul de altul, domeniile distincte de studii ne despărțeau, dar ne știam... până când i-a apărut cartea – cea dintâi – despre poetul matematician, Ion Barbu. Îl citisem episodic, dar studiul lui Basarab mi l-a revelat pe fond de pasageră eliberare intelectuală la răscrucea deceniilor șaizeci și șaptezeci. El

mi l-a oferit permițându-mi accesul în universul unui artist în care am recunoscut schița, dacă nu a unui autoportret al lui Basarab, sigur aceea a unui *alter ego*, *alter ego* ce asocia poezia cuvintelor cu eleganța cifrelor. Apoi, într-o duminică dimineața, cu studiul sub braț, i-am căutat și descoperit casa din Cotroceni. Eram vecini. Și atunci i-am mulțumit lui Basarab.

Ani de zile mai târziu, în 1975, ne-am întâlnit din întâmplare într-o minusculă stațiune estivală din Bretania, Pornic. Eram într-un magazin și cumpăram un cadou pentru un prieten, când Basarab a venit spre mine cu ochii în soare pentru a mă îmbrățișa. Am vorbit, ne-am emoționat, și, la un moment dat, ne-am interogat privind nostalgia exilului și consecințele ei. „De ce îți e dor?", l-am întrebat. „De zăpadă", mi-a răspuns el. Și, amândoi parizieni de adopție, am consimțit regretul ei și, rareori, când văd străzile albe ale orașului, îmi amintesc de dialogul de la Pornic.

Au intervenit evenimente ocazionale legate de un cenaclu organizat la domnul Mămăligă la care participam împreună și unde Basarab, într-o zi, a sosit împreună cu Stéphane Lupasco, a cărui teorie despre „*le tiers inclus*" a explicat-o. Prea departe de teatru, mi s-a părut atunci, dar fără îndoială, el i-a admis pertinența, căci a reluat-o și comentat-o ani de zile. Mi-a rămas străină, dar nu am regretat-o. În schimb, Basarab mi-a fost îndrumător spre Gurdjieff, al cărui discipol, alături de Andrei Șerban, a fost și, de altfel, aceasta i-a plasat in intimitatea lui Peter Brook. După Ion Barbu, lui îi datorez revelația secundă, aceea a lui Gurdjieff.

Tocmai pentru a comenta relația lui Brook cu gândirea tradițională și a lui Gurdjieff în particular, l-am solicitat pe Basarab să colaboreze la volumul colectiv ce-l coordonam în anii 70, volum consacrat marelui om de teatru pe care ambii îl

admiram. El a scris un studiu de o rară profunzime, dar totodată, fapt semnificativ, acest studiu a marcat recunoașterea publică de către Brook a apartenenței sale la mișcarea gurdjeffiană. Și astfel s-a impus una din referințele esențiale, până atunci secretă, pentru a percepe parcursul și organizarea acestei comunități exemplare care a fost C.I.R.T – Centrul internațional de cercetări teatrale. Atent, Brook i-a citit studiul și i-a acordat *imprimatur*-ul său. Aceasta atestă importanța ce atribuia studiului îndelung examinat și evaluat. Ne-am revăzut odată în teatrul său, Bouffes du Nord, cu ocazia unei avanpremiere cu spectacolul *L'Homme qui*... Eram împreună și discutam despre această reflecție inspirată de astă dată de scrierile unui mare neuropshiatru, Oliver Sachs, alimentată de anchete ale echipei condusă de Brook la spitalul de boli nervoase Sainte-Anne. Atunci el încheia „ciclul inimii" pentru a începe „ciclul creierului". Și noi am fost martorii mutației sale radicale.

Cu plăcere, și surpriză, l-am descoperit pe Basarab ca fin expert in enologie – ce cultură a vinului are! –, sau ca rafinat degustător culinar. Aceasta îi completa imaginea și, dacă la început m-a derutat, i-am apreciat ulterior sensul. Gândirea și opera lui Basarab, ca și aceea a lui Gurdjieff, nu s-au formulat pe fond de abstinență, ci de opulență, de asumare deplină a experiențelor complementare. „Nimic din ce e uman nu mi-e străin", spun ei. Aceasta-i lecția.

O ultimă dată, viața ne-a reunit ca membri ai delegației de români ce îl însoțea, în vizita sa la București, pe premierul francez Jean-Marc Ayrault. Eram destinși, optimiști și încântați să fim împreună. Dar acestei socialități frivole i s-a substituit într-o seară o prelungită conversație nocturnă, pe drumul scurt, dar îndelung repetat, între Ateneu și Muzeul național. Atunci „teatrul lumii" dispăruse și eram la ceasul comuniunii de care, și azi, îmi amintesc... experiență memorabilă. Sinceritatea acelei seri o face unică asemenea câtorva puține și rare momente din viață. Nu e puțin... dar dincolo de încrederea reciprocă resimțită atunci persista amintirea unui schimb rapid, schimb esențial :

– De ce oare actorii buni devin mediocri sau dispar când îi părăsesc pe Brook sau Mnouchkine? am întrebat eu.

Basarab a făcut o pauză și, în noapte, privind Ateneul, a formulat o ipoteză care, de fapt, era răspunsul neașteptat la interogația mea:

– Poate că ei confirmă astfel definiția „maestrului" care te înalță și te transformă, dar odată separat de el, îți pierzi virtuțile obținute și calitatea artei tale.

Și azi îi mulțumesc pentru „nostalgia zăpezii" și „puterea maestrului". ■

EDITURA Expert

Tel. 318.24.38; 318.81.06
E-mail: edituraexpert@gmail.com

caiete critice

în anul 2021: